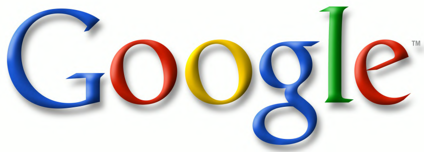




Johann Sebastian Bach.

Stich nach G. Haußmann von L. Sichling

Albert Schweitzer
Privatdozent an der K. W. Universität zu Straßburg
Organist des Bachchors zu St. Wilhelm

J. S. Bach

Vorrede
von
Charles Marie Widor
Professor am Konservatorium zu Paris
Organist zu St. Sulpice



Breitkopf & Härtel, Leipzig
1908

Frau Mathilde Schweitzer

in dankbarem Gedenken

Vorwort.

Ich war zehn Jahre alt, als ich die Bachschen Choralvorspiele kennen lernte. Eugen Münch, der Organist der Stephanskirche zu Mülhausen im Elsaß, nahm mich an den Samstagabenden mit auf die Orgel, wo er sich auf den sonntäglichen Gottesdienst vorbereitete. Mit tiefer Ergriffenheit folgte ich den geheimnisvollen Tönen des herrlichen alten — jetzt leider renovierten — Walkerschen Instrumentes, die sich in der dunkeln Kirche verloren.

Die Erinnerung an diese ersten künstlerischen Eindrücke überkam mich, während ich an den Kapiteln über die Choralvorspiele schrieb. Manche Sätze standen fertig da, als hätten sich die Gedanken und Worte ohne mein Zutun zusammengefügt, und ich bemerkte dann, daß ich nur die Ausdrücke und Bilder wiederholte, mit denen mir mein erster Orgellehrer das Verständnis für Bach eröffnet hatte.

Meinen Dank kann ich ihm nicht mehr aussprechen. In der Blüte der Jahre wurde er seiner Familie, seinen Freunden, seinem Lande entrissen.

Seit dreizehn Jahren ist es mir vergönnt, seinem Bruder, Professor Ernst Münch zu Straßburg, bei den Bachaufführungen zu St. Wilhelm als Organist zu dienen. Unter seiner Leitung habe ich an die sechzig Kantaten begleitet. Die Kapitel über die Vokalwerke Bachs sind der Ertrag der Mitarbeit an den Unternehmungen eines der hervorragendsten Bachdirigenten, die es zurzeit wohl gibt. Ich bin mir bewußt Erkenntnisse und Erfahrungen ausgesprochen zu haben, die wir uns in unvergeßlich schönen und weihevollen Stunden gemeinsamen Suchens und Arbeitens zusammen erworben haben, immer aufs neue ermutigt durch die Begeisterung und Hingebung des Chores und des Orchesters und die Andacht der lauschenden Gemeinde.

Dieses Werk will keine historische, sondern eine ästhetisch-praktische Studie sein. Daß ich für die geschichtlichen Fragen — wie jeder, der jetzt und in Zukunft über Bach schreibt — auf Spittas Errungenschaften fuße, versteht sich von selbst. Bei jeder Seite, die ich schrieb, fühlte ich mich als sein Schuldner.

Was ich mit meinen Darlegungen bezwecke, ist, die Musikliebhaber zum selbständigen Nachdenken über das Wesen und den Geist der Bachschen Kunstwerke und die beste Art ihrer Wiedergabe anzuregen. Meine Hauptsorge war, einfach und allgemeinverständlich zu schreiben, um auch dem Laien Bach nahe zu bringen.

Tiefen Dank schuldige ich meinen Freunden Alfred Erichson und Karl Leyrer für die aufopfernde Mitarbeit bei der Korrektur und Herrn von Lüpke für so manche wertvolle Bemerkungen und Ratschläge.

A. Schweitzer.

Vorrede.

Im Herbst 1893 stellte sich mir ein junger Elsässer vor und bat mich, mir auf der Orgel vorspielen zu dürfen. „Was denn?“ fragte ich. „Bach, selbstverständlich!“ antwortete er.

In den folgenden Jahren kehrte er regelmäßig, bald für längere, bald für kürzere Zeit wieder, um sich unter meiner Leitung im Orgelspiel zu „habilitieren“, wie man zu Bachs Zeiten sagte.

Eines Tages — es war anno 1899 — als wir gerade bei den Choralvorspielen standen — gestand ich ihm, daß mir in diesen Kompositionen manches rätselhaft sei. „So klar und einfach“, äußerte ich zu ihm, „die musikalische Logik des Meisters in den Präludien und Fugen ist, so dunkel erscheint sie, sobald er eine Choralmelodie behandelt. Warum diese zuweilen fast übermäßig schroffen Antithesen von Gefühlen? Warum verwendet er zu einer Choralmelodie kontrapunktische Motive, die zu der „Stimmung“ der Weise oft in keiner Beziehung stehen? . . . Woher all dies Unbegreifliche in dem Entwurf und der Durchführung dieser Phantasien? Je mehr ich sie studiere, desto weniger verstehe ich sie“. . .

„Natürlich“, erwiderte der Schüler, „muß Ihnen in den Chorälen vieles dunkel bleiben, da sie sich nur aus den zugehörigen Texten erklären“.

Ich schlug die Stücke, die mir am meisten Kopfzerbrechens gemacht hatten, vor ihm auf; er übertrug mir die Dichtungen aus dem Gedächtnis ins Französische. Die Rätsel lösten sich. Während der folgenden Nachmittage gingen wir sämtliche Choralvorspiele durch. Indem Schweitzer — er war der Schüler — mir eines nach dem andern erklärte, lernte ich einen Bach kennen, von dessen Vorhandensein ich vorher nur eine dunkle Ahnung gehabt hatte. Mit einem Schlage wurde mir klar, daß der Thomaskantor noch viel mehr sei als der unvergleichlich große Kontrapunktiker, an dem ich bisher hinaufgeschaut hatte, wie man an einer Kolossalstatue emporblickt, und daß in seiner Kunst ein Drang und ein Vermögen

ohnegleichen sich bemerkbar machen, dichterische Ideen auszudrücken und Wort und Ton in Einheit zu bringen.

Ich bat Schweitzer, eine kleine Abhandlung über die Choralvorspiele für die französischen Organisten zu schreiben und uns zugleich über das Wesen des deutschen Chorals und der deutschen Kirchenmusik zu Bachs Zeit aufzuklären, da wir davon nicht genug wüßten, um in den Geist der Bachschen Werke einzudringen.

Er machte sich an die Arbeit; nach einigen Monaten schrieb er mir, er sehe sich genötigt die Kantaten und Passionen in seine Abhandlung mit hineinzuziehen, da die Vokalwerke und die Choralvorspiele sich gegenseitig erklärten. „Ihre Arbeit wird für uns nur desto wertvoller“, antwortete ich ihm.

Aus den Angaben über den Choral und die Gottesdienstmusik zu Bachs Zeit wurde ein Abriß der Geschichte der protestantischen Kirchenmusik; die Beobachtungen über das Wesen des musikalischen Ausdrucks des Altmeisters wurden in einem Kapitel über „Bachs Tonsprache“ niedergelegt; ein kurzes literarisches Porträt des Thomaskantors wurde als erwünscht empfunden; Kapitel über die praktische Wiedergabe der Bachschen Werke kamen hinzu. . . So wurde aus dem Aufsatz über die Choralvorspiele im Laufe von sechs Jahren ein vollständiges Buch über Bach. Ich hatte mir jedes Kapitel von dem Verfasser vorlesen lassen. Als ich am 20. Oktober 1904 in Venedig die Vorrede schrieb, tat ich es mit dem freudigen Gefühl, daß durch dieses Buch dem Thomaskantor bei uns freie Bahn geschaffen werde.

Indem ich das Geleitwort zur deutschen Ausgabe entwerfe, kann ich mich einer gewissen Befangenheit nicht erwehren. Ist es nicht eine Anmaßung, wenn ich, ein Franzose, die Aufmerksamkeit der Deutschen auf ein Werk über Bach lenke?

Zum Teil darf ich mich damit entschuldigen, daß mir an diesem Buche ein Teil der Urheberschaft zukommt. Auf meine Bitten hin hat Schweitzer sich an die Arbeit gemacht; auf meine Vorstellungen hin beharrte er dabei auch dann, als die Schwierigkeiten des Unternehmens sich vor ihm häuften und zuweilen fast unüberwindlich schienen.

Sodann aber glaube ich nicht nur ein Recht, sondern auch die Pflicht zu haben, diesem Buch in Deutschland — wenn es je etwa noch nötig sein sollte — die Wege zu ebnen, weil es wohl auch

in der deutschen Kunstliteratur einer besonderen Gattung angehört. Ich zähle es zu den Werken, deren Bedeutung darin besteht, daß sie mit eingehendster Sachkenntnis und dennoch nicht vom Standpunkt der Einzelkunst, sondern der Allgemeinkunst und des Allgemeinwissens geschrieben sind. Schweitzer ist von Haus aus Philosoph, wie es sein Werk über Kant beweist; zugleich ist er Theologe, mit einer eindringenden historischen Begabung, wie aus seinen umfassenden und bekannten Studien über das Leben Jesu und die Leben-Jesu-Forschung hervorgeht; daneben ist er ein ganz hervorragender Organist, der wohl zu den erfahrensten und gewandtesten Spielern zählt, die ein Dirigent zur Aufführung Bachscher Kantaten und Passionen sich auf die Orgelbank wünschen kann.

Nicht mit Unrecht beklagt man es, daß unsere Ästhetiker so selten zugleich ausübende Künstler sind und die Dinge nicht von dem Standpunkt aus zu betrachten vermögen, von welchem aus der Musiker sie erfaßt. Es existiert keine Fühlung zwischen der Kunstphilosophie und der schaffenden und nachschaffenden Kunst. Darum bedeuten Werke von Praktikern, die zugleich die philosophische Ästhetik beherrschen, jedesmal ein Ereignis in der Literatur der Musik. Wer Schweitzers Bach liest, lernt nicht nur den Thomaskantor und seine Werke kennen, sondern er dringt zugleich in das Wesen der Musik überhaupt, der „Kunst an sich" ein. Es ist ein Buch mit „Horizonten". Wer hätte angenommen, daß aus einer Studie über den großen Meister der Zopfzeit ein Licht auf die modernen und allermodernsten Probleme der Tonkunst fallen würde, wie es in den drei Kapiteln — „Dichterische und malerische Musik", „Wort und Ton bei Bach", „Bachs musikalische Sprache" —, die Schweitzer der Besprechung der Kantaten und Passionen vorausschickt, tatsächlich geschieht!

Durch das Geleitwort eines Franzosen zu einem deutschen Buch über den Thomaskantor möge zugleich zum Ausdruck kommen, daß wir, diesseits der Vogesen, auch ein Recht auf Bach besitzen. Wir haben es uns erworben durch die Verehrung, die wir ihm entgegenbringen. Unser Bachkult datiert nicht von heute. Seit einem Menschenalter beschäftigen sich unsere Organisten fast ausschließlich mit Bach; er ist der Meister, der uns das Verständnis für die wahre Kunst des heiligen Instrumentes wieder eröffnet hat. Man redet von einer neufranzösischen Orgelschule . . . .: sie gründet sich

auf Bach! Es war eine wunderbare Fügung der Vorsehung, daß zur selben Zeit, als wir durch den Belgier Lemmens, der durch den alten Hesse zu Breslau mit der klassischen Orgelkunst bekannt geworden war, zu Bach geführt wurden, ... daß zu derselben Zeit ein Orgelbauer nach dem Herzen des Thomaskantors erstand, der uns Orgeln schuf, um die uns die Bachverehrer aller Länder beneiden können. Cavaillé-Colls Werke haben uns die Schönheit der Fugen und Präludien des Meisters offenbart; mit diesen Orgeln ist Bach in unsere Kathedralen und Kirchen eingezogen.

Daß er in unserm öffentlichen Konzertleben noch nicht die Rolle spielt, die wir ihm zuweisen möchten, liegt an rein äußerlichen Gründen. Unser Publikum ist Bach-enthusiastisch; unsere Sänger und Instrumentisten nicht minder. Ich selber habe es erfahren dürfen, als ich zehn Jahre lang die „Concordia“ leitete und mit ihr Kantaten, das Magnifikat und die Matthäuspassion aufführte.

Es gibt deutsche Künstler, deren Werke wir bewundern und von denen wir doch zugleich wissen, daß sie bei uns nie ganz heimisch sein werden. Wenn wir sie uns aneignen wollen, fühlen wir, daß ein gewisses Etwas zurückbleibt, das . . . wie soll ich sagen? . ... uns nicht „aus der Seele gesprochen“ ist. . . Bei Bach haben wir diese Empfindung nicht. Es ist, als ob Bande der Verwandtschaft seine Kunst mit der unsrigen und unsere mit der seinen verbänden.

Daß dieses Gefühl richtig ist, bestätigt der Meister selber durch das Interesse und die Bewunderung, die er unserer zeitgenössischen Kunst entgegenbrachte. Was er von Couperin und den andern hielt, wird durch die von seiner und seiner Schüler Hand auf uns gekommenen Abschriften bezeugt. Sein erster Biograph, Forkel, dessen Nachrichten von den Söhnen Bachs stammen, berichtet ausdrücklich, daß der Thomaskantor große Stücke auf die alten französischen Organisten — deren Werke nun endlich der Vergessenheit entrissen werden! — gehalten habe. Und Zelter selber, der alte Bachverehrer und Brummbär, konstatiert dem Freund Goethe gegenüber mit Ingrimm, daß sein Abgott dem Einfluß der Franzosen, „besonders des Couperin“ nicht entgangen sei. Seine Werke erscheinen ihm mit einem eleganten Flittergold bedeckt, das auf das Konto der welschen Kunst kommt. Er möchte es davon abheben, damit der wahre deutsche Bach darunter erscheine. . . .

Die deutschen Bachverehrer von heute denken anders über den Goldschaum als Zelter. Sie sehen in der Vollendung, der Eleganz und der Anmut der Form, welche an Bachs Werken zutage tritt, keine Verleugnung des deutschen Geistes mehr. Wir aber, deren Sinn in allen Künsten auf Form und Plastik gerichtet ist, finden uns selbst in Bach wieder. Und wenn Schweitzer in seinem Buche immer wieder — ohne in Einseitigkeit zu verfallen — auf das „Malerische" als die Grundtendenz der Musik des Thomaskantors hinweist, so bringt er uns dadurch nur zu Bewußtsein, was uns zum Thomaskantor hinzieht. Die Zeit wird kommen, wo Bach einer der populärsten Komponisten in Frankreich sein wird.

Aber dies nicht nur, weil wir Spuren französischen Einflusses und unsern Formensinn bei ihm entdecken, . . . sondern weil Bach überhaupt der universellste von allen Künstlern ist. Was er in seinen Werken ausspricht, ist das reine religiöse Gefühl. Und dieses ist bei allen Menschen trotz nationaler und konfessioneller Unterschiede, in die wir hineingeboren und hineinerzogen werden, ein und dasselbe. Es ist das Gefühl des Erhabenen und Unendlichen, für das Worte immer ein inadäquater Ausdruck bleiben und das allein in der Kunst zur wahren Darstellung gelangt. Für mich ist Bach der größte Prediger. Seine Kantaten und Passionen wirken eine Ergriffenheit der Seele, in welcher der Mensch für alles Wahre und Einende empfänglich und über das Kleine und Trennende erhoben wird. . .

Indem Bach sich die künstlerische und religiöse Menschheit erobert, erfüllt er eine Mission an unserer Zeit, die der Schranken, die die Vergangenheit aufgerichtet hat, nicht Herr wird, wenn die großen Geister der Vergangenheit ihr nicht zu Hilfe kommen. Was wir gemeinsam bewundern, gemeinsam verehren, gemeinsam verstehen, eint uns.

Paris, den 20. Oktober 1907.

Charles Marie Widor.

Inhaltsübersicht.

Seite

I. Die Wurzeln der Bachschen Kunst . . . . 1—3

Subjektive und objektive Kunst 2—3.

II. Die Entstehung der Choraltexte . . . . . 4—12

Die Reformation und das mittelalterliche geistliche Lied 4—6. Das erste Gesangbuch 6—9. Protestantische Liederdichter 9—12.

III. Die Entstehung der Choralmelodien . . . . 13—21

Entlehnungen aus dem Mittelalter und Neuschöpfungen 13—15. Entlehnungen aus dem profanen Lied 15—18. Das Ende der schöpferischen Periode 19—21.

IV. Der Choral im Gottesdienst . . . . . 22—36

Orgel und Gemeindegesang im Zeitalter der Reformation 22—24. Der Chor und der Gemeindechoral 24—28. Osiander und Haßler 29—30. Die Orgel übernimmt die Leitung des Gemeindegesangs 31—34. Der Gemeindegesang zu Bachs Zeit 34—36.

V. Die Choralvorspiele bis zu Bach. . . . . 36—45

Samuel Scheidt 36—38. Pachelbel, Böhm, Reinken, Buxtehude 38—42. Bach und seine Vorläufer 43—45.

VI. Die Kantaten und Passionen bis zu Bach. . . 46—88

Die alten Evangelienmusiken 46—50. Schütz. Der Einfluß der italienischen Kunst auf die deutsche Gottesdienstmusik 50—54. Die Frage der Textform. Strophenlied und Madrigal 54—60. Die Errungenschaften der Schützschen Kunst 60—62. Die Bestrebungen der neuen kirchlichen Kunst in der Zeit nach Schütz 62—66. Die Hauptvertreter der kirchlichen Kunst im XVII. Jahrhundert 66—68. Die Lübecker Abendmusiken 69—70. Die Kantaten der nordischen Schule 70—72. Die neue Kantate 73—74. Die Entwicklung der Passionen in der älteren Zeit 75—76. Die deutsche Oper und ihre Bedeutung für die kirchliche Musik 77—82. Neumeister und Salomo Franck 83—84. Die neue Form der Passionsmusik 85—88.

Seite

VII. Von Eisenach bis Leipzig . . . . . 88—102

Die Ahnen 88—90. Kinder- und Knabenjahre 90—92. Arnstadt und Mühlhausen (1704—1707) 93—94. Weimar (1708—1717) und Cöthen (1717—1723) 97—99. Hamburger Reise (1720) und Wahl zum Thomaskantor 99—102.

VIII. Bach in Leipzig . . . . 103—137

Die Obliegenheiten des Kantors 103—104. Die finanzielle Stellung 105—106. Die Zustände an der Thomasschule 107—108. Der Kampf um den Universitätsgottesdienst 109—112. Chor und Orchester 112—114. Die Musik im Leipziger Gottesdienst 115—120. Der erste Konflikt mit dem Rat 120—126. Die Bewerbung um den Titel „Hofkompositeur" 126—128. Der Streit mit dem Rektor 129—130. Bachs Stellung im Leipziger Musikleben 131—132. Bachs Kinder und ihre Schicksale 132—137.

IX. Erscheinung, Wesen und Charakter . . . . 137—156

Bachs Freundlichkeit und Bescheidenheit 137—138. Sein Verhalten gegen andere Künstler 139—142. Bachs Sparsamkeit und Gastfreiheit 143—144. Emmanuel erbt den sparsamen Sinn des Vaters 144—145. Bachporträts 146—147. Die Auffindung der Gebeine 148—150. Die Künstlerpersönlichkeit 150—152. Bachs Religion 152—155.

X. Künstlerfahrten, Kritiker und Freunde . . . 156—172

Reisen der Vorleipziger Zeit 156—158. Reisen der Leipziger Zeit 159—162. Mattheson und Bach 163—164. Scheibes Kritik 165—168. Lobredner in Prosa und Dichtung 169—170. Bekannte und Freunde 171.

XI. Der Künstler und Lehrer . . . . . . 172—205

Bachs allgemeine Bildung 172—174. Mizlers Musikalische Sozietät 174—176. Bach studiert und überarbeitet die Werke anderer 176—178. Bachs Erfindung wird durch fremde Musik angeregt 178—180. Bach benutzt fremde Themen 181—183. Bach und der Orgelbau seiner Zeit 183—184. Klavichord, Klavizimbel, Forte-Piano 185—188. Das Lautenklavier und die Viola pomposa 189—190. Bachs Klavieranschlag und Violinspiel 191—192. Improvisieren, Registrieren, Dirigieren 193—194. Der Komponist bei der Arbeit 195—198. Bachs Schüler 198—200. Kompositionsunterricht 200—202. Die Leistungen seiner Schüler 203—205.

XII. Tod und Auferstehung . . . . . . 205—245

Krankheit und Ende 205—206. Nachrufe 206—208. Warum Bach in Vergessenheit geriet 209—216. Der Umschwung. Forkel und Rochlitz 217—222. Zelter und Goethe 223—224. Die Wiederaufführung der Matthäuspassion 224—226. Die Folgen des Sieges 227—228. Mosewius. Ein Bachhistoriker. Hindernisse richtiger

Seite

Würdigung Bachs 229—230. Die Geschichte der großen Bach-ausgabe 231—234. Spittas Bachbiographie 235—236. Liszt und Wagner 237—238. Bach in Frankreich, England und Italien 238—240. Bach und die Gegenwart 241—245.

XIII. Die Orgelwerke . . . . 245—271

Zeitliche Entstehung. Jugendwerke 245—248. Präludien und Fugen aus der Weimarer Zeit 249—254. Präludien und Fugen aus der Leipziger Zeit 254—256. Kleine Präludien, Orgelsonaten, Passacaglia 256—258. Choralvorspiele aus der Jugendzeit 259—260. Das Orgelbüchlein 261—266. Die Choralvorspiele über die Katechismuslieder 266—268. Die achtzehn Choräle 268—269. Paralipomena 270—271.

XIV. Die Wiedergabe der Orgelwerke . . . . 271—295

Bach-Orgel und moderne Orgel 271—274. Die Registrierung 275—280. Der natürliche Aufbau der Fugen und Präludien 281—282. Klavierwechsel 282—286. Tempo, Phrasierung, Ornamente 287—292. Orgel- und Klavierfuge. Transkriptionen 292—295.

XV. Die Klavierwerke . . . . 295—319

Die Veröffentlichung der „Klavierübung" 295—300. Französische und englische Suiten 300—302. Kleine Präludien, Inventionen, Sinfonien 302—306. Entstehung des Wohltemperierten Klaviers 306—310. Die Autographe des Wohltemperierten Klaviers 311—312. Der Geist des Wohltemperierten Klaviers 313—314. Einzeln überlieferte Präludien und Phantasien, Sonaten, Tokkaten 314—316. Capriccios 317—319.

XVI. Die Wiedergabe der Klavierwerke. . . . 319—356

Die Ornamente 319—326. Cembalo oder moderner Flügel 326—328. Die dynamischen Schattierungen 329—338. Die Phrasierung 338—348. Die Betonung der Bachschen Themen 348—352. Das Tempo 352—354. Epilog 354—356.

XVII. Kammer- und Orchesterwerke . . . . 356—387

Die Suiten und Sonaten für Soloviolne 356—360. Das polyphone Violenspiel zu Bachs Zeit 361—364. Die Suiten für Cello solo 365—366. Die Sonaten für Klavier und Violine und ihre Wiedergabe 366—372. Gamben- und Flötensonaten. Orchester-Ouvertüren 372—374. Die Brandenburgischen Konzerte und ihre Wiedergabe 375—380. Die Klavierkonzerte 381—384. Die Konzerte für drei und vier Klaviere 384—385. Die Violinkonzerte 386—387.

XVIII. Das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge 387—398

Zusammensetzung und Charakter des Musikalischen Opfers 387—390. Die Kanons 390—392. Die Zusammensetzung der Kunst der Fuge 392—394. Das Schicksal der Kunst der Fuge 395—396. Die musikalische Art der Kunst der Fuge 396—397.

Seite

XIX. Bach und die Ästhetik . . . . . . 398—404

Spittas befangene Beurteilung der Tonmalerei bei Bach 398—402. Die Vernachlässigung Bachs in der musikalischen Ästhetik 402—404.

XX. Dichterische und malerische Musik . . . . 404—421

Die Kunst an sich 404—406. Dichtung und Malerei 406—408. Dichtung und Musik 408—410. Der Zusammenhang der Künste in der empfangenden Phantasie 410—412. Das Inadäquate des künstlerischen Ausdrucks 412—414. Von der Auslegung der Musik 414—416. Das Dichterische bei Beethoven und Wagner 416-418. Das Malerische bei Schubert, Berlioz und Bach 417—421.

XXI. Wort und Ton bei Bach . . . . . 421—449

Die musikalische Darstellung des Gefüges des Wortsatzes 421—424. Die Deklamation in den Rezitativen 424—426. Das Dichterische an Bachs Choralsätzen 426—429. Die Darstellung der Gefühle 430-432. Bach und die Programmusik 433—436. Die Bachsche Tonmalerei 437—442. Malerische Tonsymbolik 442—444. Bachs Tonsprache 444—446. Anfänge und Entwicklung der Bachschen Tonsprache 446—449.

XXII. Die musikalische Sprache der Choräle . . 450—466

Bildliche und symbolische Darstellung 450—452. Die Schrittmotive 452—456. Die Motive des Friedens und des Schmerzes 456—458. Die Freudenmotive 458—460. Die Wiedergabe einzelner Worte und der poetischen Gedankenfolge 461—464. Die Choralphantasie über „Jesus Christus unser Heiland" 464—466.

XXIII. Die musikalische Sprache der Kantaten . . 466—508

Bildliche Themen 466—476. Die Schrittmotive 476—480. Das Tumultmotiv 481—482. Die Motive der Mattigkeit 483—484. Der Rhythmus 485—489. Die Seligkeitsrhythmen 489—493. Das Motiv des Erschreckens 493—494. Die Schmerzmotive 494—498. Die Freudenmotive 499—503. Die Verbindung der Motive 503—508. Zum Schluß 508—509.

XXIV. Arnstädter, Mühlhäuser, Weimarer und Cöthener Kantaten . . . . 510—534

XXV. Die Leipziger Kantaten von 1723 und 1724 . 534—549

XXVI. Das Magnifikat und die Johannespassion . 549—568

Das Magnifikat 549—554. Die unechte und die beiden verlorenen Passionen 555—556. Entstehung und erste Aufführung der Johannespassion 557—558. Der musikalische Charakter der Johannespassion 559—560. Die Volkschöre 561—562. Die Rezitative und Arien 562—566. Anfangs- und Schlußchor 566—568.

Seite

XXVII. Die Kantaten der Jahre 1725—1727 . . 568—583

XXVIII. Die Trauerode und die Matthäuspassion . 583—610

Die Trauerode 583—588. Der Text der Matthäuspassion 588—590. Die Chöre der Matthäuspassion 591—594. Die Rezitative 595—596. Die Arien 596—610.

XXIX. Die Kantaten aus den Jahren 1728—1734 . 610—635

XXX. Die weltlichen Kantaten . . . . . 636—666

XXXI. Die Motetten und Lieder . . . . . 667—673

Die Entstehung der Motetten 667—670. Mit oder ohne Begleitung? 670—673.

XXXII. Die Oratorien . . . . 673—682

Entstehung und Überlieferung des Weihnachtsoratoriums 673—674. Der musikalische Charakter des Weihnachtsoratoriums 675—676. Die Sinfonia und ihre Wiedergabe 677—678. Striche im Weihnachtsoratorium. Das Osteroratorium 678—680. Das Himmelfahrtsoratorium (Lobet Gott; Nr. 11) 681—682.

XXXIII. Die Messen . . . . 682—698

Entstehung und Überlieferung der H moll-Messe 682—684. Kyrie und Gloria 684—688. Das Credo 688—692. Sanctus und Osanna 692—694. Die Instrumentierung des Credo und Confiteor 694—696. Kleine Messen. Sanctus 696—698.

XXXIV. Die Kantaten aus der Zeit nach 1734 . . 699—744

XXXV. Die Wiedergabe der Kantaten und Passionen . 744—828

Die Phrasierung 744—756. Die Betonung 757—764. Das Tempo 765—768. Die Ornamente 769—772. Die Dynamik 773—774. Der Vortrag der Gesangssoli 775—776. Die Verwendung der Knabenstimmen 776—778. Die Ausführung der Schlußchoräle 778—780. Die Chöre im allgemeinen 780—784. Die Ausdeutung der Bachschen Instrumentierung 784—790. Das Bachsche Orchester im allgemeinen 790—792. Bachs Streicher 792—794. Bachs Flöten, Oboen, Posaunen und Zinken 794—796. Trompete und Horn bei Bach 796—802. Die richtige Besetzung des Bach-Orchesters 803—806. Die Generalbaßstimme 807—812. Die Ausführung der Orgelbegleitung 813—820. Die richtige Auswahl der Kantaten 820—824. Einfache Gottesdienstmusik in den Kantaten 824—826. Zum Schluß 826—828.

I. Die Wurzeln der Bachschen Kunst.

Es gibt subjektive und objektive Künstler. Bei den ersteren liegt die Kunst in der Persönlichkeit. Ihr Schaffen ist fast unabhängig von der Zeit, in der sie leben. Sich selber Gesetz, werfen sie sich der Zeit entgegen und bringen die Formen neu hervor, in welchen sie ihre Gedanken ausdrücken. So war Richard Wagner.

Bach gehört zu den objektiven Künstlern. Diese stehen ganz in ihrer Zeit und schaffen nur mit den Formen und Gedanken, die sie ihnen darbietet. Sie üben keine Kritik an den künstlerischen Ausdrucksmitteln, die sie vorfinden, und fühlen keine innere Nötigung neue Bahnen zu erschließen. Ihr Leben und Erleben ist nicht der einzige Nährboden ihrer Kunst, so daß man die Wurzeln ihrer Werke in den Schicksalen des Schöpfers zu suchen hätte. Die künstlerische Persönlichkeit steht bei ihnen der menschlichen frei gegenüber und hat die letztere fast als etwas Zufälliges unter sich. Bachs Werke wären dieselben, auch wenn sein Dasein ganz anders verlaufen wäre. Gesetzt, wir wüßten mehr von seinem Leben, als es der Fall ist, und alle Briefe, die er je geschrieben hat, wären uns überliefert, so würden wir über die innerliche Entstehung seiner Werke nicht besser unterrichtet sein als wir es sind.

Die Kunst des objektiven Künstlers ist nicht unpersönlich, sondern überpersönlich. Es ist, als hätte er nur den einen Drang, alles was er vorfindet in einzigartiger Vollkommenheit noch einmal und definitiv darzustellen. Nicht er lebt, sondern der Geist der Zeit lebt in ihm. Alles künstlerische Suchen, Wollen, Schaffen, Sehnen und Irren vergangener und gegenwärtiger Generationen ist in ihm zusammengefaßt und wirkt sich in ihm aus.

In dieser Hinsicht kann der größte deutsche Musiker nur mit dem größten deutschen Philosophen verglichen werden. Auch Kants

Schaffen trägt den Charakter des Unpersönlichen. Er ist nur die Intelligenz, in welcher die philosophischen Ideen und Probleme der Zeit ihre Konsequenzen ziehen. Dabei bewegt er sich unbefangen in der Scholastik einer geprägt vorgefundenen Kunstsprache, wie Bach die musikalischen Formen, die ihm die Zeit bot, unbesehen übernahm.

Bei Bach tritt schon äußerlich hervor, daß er nicht eine Einzel-, sondern eine Universalpersönlichkeit ist. Er hat die musikalische Entwicklung von drei oder vier Generationen miterlebt. Wenn man der Geschichte dieser Familie, die eine so einzigartige Stellung im deutschen Kunstleben einnimmt, nachgeht, so hat man das Gefühl, daß alles, was sich hier abspielt, auf irgend etwas Vollkommenes hinleiten muß. Man empfindet es als selbstverständlich, daß einmal ein Bach kommt, in dem alle jene Bache leben und sich selbst überleben, und in dem das Stück deutscher Musik, das diese Familie verkörpert, seinen Abschluß findet. Johann Sebastian Bach, um Kants Sprache zu reden, ist ein historisches Postulat.

Auf welchem Pfade man den Gang durch die mittelalterliche Dichtung und Musik unternimmt: immer wird man zu ihm geführt.

Was das Kirchenlied vom XII. bis zum XVIII. Jahrhundert Herrliches geschaffen hat, schmückt seine Kantaten und Passionen.

Händel und die andern lassen den kostbaren Schatz der Choralmelodien ungenützt liegen. Sie wollen von der Vergangenheit frei sein. Bach empfindet anders. Er setzt den Choral zum Fundament seines Werkes.

Verfolgt man die Geschichte der Choralharmonisierungen, so wird man wieder auf ihn geführt. Was die Meister des polyphonen Satzes, Eccard, Praetorius und die andern, erstrebt, ist durch ihn verwirklicht. Sie hatten nur die Melodie zu harmonisieren gewußt; er, in seiner Satzweise, gibt zugleich den Text in Tönen wieder.

Nicht anders steht es mit den Choralvorspielen und Choralphantasien. Pachelbel, Böhm und Buxtehude, die Meister auf diesem Gebiet, schaffen die Formen. Aber sie durch den Geist lebendig zu machen, ist ihnen nicht gegeben. Wenn die Anstrengungen auf das Ideal hin nicht umsonst sein sollen, muß ein Größerer kommen, der seine Choralphantasien zu musikalischen Dichtungen gestaltet.

Aus der Motette wird unter dem Einfluß der italienischen und französischen Instrumentalmusik die Kantate. Von Schütz an, ein

ganzes Jahrhundert lang, ringt das geistliche Konzert um seinen Platz und seine Freiheit in der Kirche. Man fühlt, wie diese Musik den gottesdienstlichen Boden unter den Füßen verliert. Sie drängt immer mehr aus dem Rahmen des Kultus heraus, indem sie ein selbständiges religiöses Drama sein will und in der Form die Ähnlichkeit mit der Oper erstrebt. Das Oratorium bereitet sich vor. In dieser Zeit tritt Bach auf und schafft die bleibende Kantate. Ein Menschenalter nachher wäre es zu spät gewesen. In der Form unterscheidet sich seine Kantate nicht von den hunderten und hunderten, die zu seiner Zeit geschrieben wurden, um der Vergessenheit zu verfallen. Sie trägt dieselben äußerlichen Fehler an sich. Aber sie lebt durch den Geist. Aus dem sehnenden Wollen von Generationen, die nichts Bleibendes schaffen konnten, ist ein einziges Mal ein Wollen geworden, welches so groß ist wie das Ideal, das den andern zwei Menschenalter hindurch vorschwebte, und das in allem Irren der Zeit rein durch die Größe des Gedankens triumphiert.

Am Ende des XVII. Jahrhunderts begehrt das musikalische Passionsdrama Einlaß in die Kirche. Der Streit entbrennt für und wider. Bach setzt ihm ein Ende, indem er zwei Passionen schreibt, welche textlich und formell von den typischen Schöpfungen jener Zeit ganz abhängig sind, die aber der Geist, der darin lebt, verklärt und aus der Vergänglichkeit zur Unvergänglichkeit erhoben hat.

So ist Bach ein Ende. Es geht nichts von ihm aus; alles führt nur auf ihn hin. Die wirkliche Biographie dieses Meisters geben, heißt das Leben und das Entfalten der deutschen Kunst, die sich dann in ihm vollendet und erschöpft, darstellen und sie in ihrem Streben und Fehlen begreifen. Dieses Genie war kein Einzelgeist, sondern ein Gesamtgeist. Jahrhunderte und Generationen haben an dem Werke gearbeitet, vor dessen Größe wir ehrfürchtig stille stehen. Wer die Geschichte dieser Zeit durchgeht und weiß, was ihr Ende bringt, dem wird sie zur Geschichte der Daseinsweise jenes Endgeistes wie er war, ehe er sich in einer Einzelpersönlichkeit objektivierte.

II. Die Entstehung der Choraltexte.

Philipp Wackernagel. Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. 5 Bände. 1864—1877.

Wilhelm Bäumker. Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 3 Bände. 1883, 1886, 1891. Der zweite Band ist eine Neubearbeitung von Severin Meisters: Das deutsche katholische Kirchenlied.

Albert Knapp. Evangelischer Liederschatz. 2 Bände. Erste Ausgabe 1837. Dritte Auflage Stuttgart 1865. Diese Sammlung enthält 3130 Lieder aus allen Perioden.

Wilh. Friedr. Fischer. Kirchenliederlexikon. Zwei Teile. Gotha 1878. Supplementband 1886.

Hoffmann von Fallersleben. Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit. 1854. Dritte Auflage 1861.

Friedrich Zelle. Das älteste lutherische Hausgesangbuch (Färbefaß-Enchiridion 1524). Göttingen 1903.

Friedrich Spitta. Ein feste Burg ist unser Gott. Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied. Göttingen 1905. Studien zu Luthers Liedern. Göttingen 1907.

Ed. Em. Koch. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. 8 Bände. Dritte Auflage. Stuttgart 1866—1877.

E. Wolf. Das deutsche Kirchenlied des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart 1894.

Philipp Dietz. Die Restauration des evangelischen Kirchenlieds. Marburg 1903.

Die Bachschen Choralvorspiele werden nach der bekannten Petersschen Ausgabe der Orgelwerke zitiert.

In der ältesten katholischen Kirche hatte die Gemeinde als solche ihren unmittelbaren Anteil am gottesdienstlichen Gesang. Doxologien, Amen, Kyrie und Hymnen fielen ihr zu. Diese noch von Ambrosius gewahrten Rechte der Gläubigen wurden um die Wende des VI. zum VII. Jahrhundert durch die gregorianische Reform aufgehoben, welche den Gemeindegesang durch Priestergesang ersetzte.

Auf deutschem Boden drang jedoch diese Reform nicht ganz durch. Das Volk wahrte sich einzelne Privilegien, namentlich für die hohen Feste, wo es mit Kyrie-Eleis und Halleluja einfiel. In der Folge gewöhnte man sich daran, an diese liturgischen Zeilen deutsche Strophen anzufügen. So fand das deutsche geistliche Lied, durch Kyrie und Halleluja gedeckt, Einlaß in den Gottesdienst. Lange Zeit hindurch

bildeten diese Rufe den obligaten Strophenschluß für jedes im Gottesdienst gesungene Lied. Darum nannte man diese Gesänge Kirleisen.

Die älteste Osterleise reicht wohl bis in das XII. Jahrhundert zurück. Sie lautet:

Christ ist erstanden
Von der Marter alle,
Des sollen wir alle froh sein,
Christ soll unser Trost sein,
Kyrioleis.

Halleluja, Halleluja, Halleluja.
Des sollen wir alle froh sein,
Christ soll unser Trost sein,
Kyrioleis.

Auch die im XIV. und XV. Jahrhundert aufkommenden Mysterien halfen dem deutschen Lied die Kirche erobern. Von ganz besonderm Reize sind die gemischt lateinisch-deutschen weihnachtlichen Wiegenlieder. Sie gehören zur denkbar primitivsten Dichtung. Die Worte fügen sich weniger dem Sinn als dem Laut und dem wiegenden Rhythmus nach zusammen. Und doch tut der helle Weihnachtszauber, der darüber liegt, es uns nicht weniger an als den vergangenen Geschlechtern.

In Bachs Orgelchorälen kommen zwei dieser alten Weihnachtslieder vor:

In dulci jubilo,
Nun singet und seid froh.
Unsers Herzens Wonne
Liegt in praesepio.

Und leuchtet als die Sonne
Matris in gremio.
Alpha et O, Alpha et O.
(V, Nr. 35.)

Puer natus in Bethlehem,
In Bethlehem,
Unde gaudet Jerusalem,
Jerusalem.
Halle, Hallel.
Ein Kind geborn zu Bethlehem,
Zu Bethlehem,
Des freuet sich Jerusalem,
Halle, Hallel.

Cognovit bos et asinus,
Asinus,
Quod Puer erat Dominus,
Dominus.
Halle, Hallel.
Das Öchslein und das Eselein,
Eselein,
Erkannten Gott den Herren sein,
Halle, Hallel.
(V, Nr. 46.)

Mit der Zeit kam man dazu, in die deutsche geistliche Dichtung übersetzte lateinische Hymnen aufzunehmen. Auch der Glaube, das Vaterunser, die zehn Gebote, die sieben Kreuzesworte und verschiedene Psalmen wurden ihr, in Versen paraphrasiert, einverleibt.

Als die Reformation des XVI. Jahrhunderts dem deutschen Lied die Tore der Gotteshäuser öffnete, hatte sie also nicht nötig Gesänge

erst zu schaffen, sondern konnte aus den Schätzen des XIV. und XV. Jahrhunderts wählen, was ihr zusagte. Luther, mit dem wunderbaren künstlerischen Sprachempfinden, das ihm auch Nietzsche anerkennen muß, unternimmt es, das alte Gut für die neue Kirche zu revidieren, um es nach Bedarf zu ändern und zu bessern. Zugleich setzt er selbst das Werk des Mittelalters fort, indem er lateinische Hymnen, Psalmen, liturgische Gesänge und biblische Stücke zu Liedern für den deutschen Gottesdienst umdichtet.

Das war der Vorzug der deutschen vor der französischen Reformation, daß sie schon ein geistliches Lied in der Volkssprache vorfand und auf diesem Grunde weiter bauen konnte; ihr Glück aber bestand darin, daß sie in Luther einen Mann besaß, der nicht zuließ, daß man den alten Wald abholzte, sondern mit sicherm Ahnen erkannte, daß das neue Lied im Schatten des alten emporwachsen müsse. Der geistliche Volksgesang auf romanischem Boden aber verdorrte, weil er keine Wurzel im Mittelalter hatte und mußte sich darein finden, bis auf den heutigen Tag vom Psalter zu leben.

Auf den ersten Anblick könnte es unverständlich erscheinen, daß Calvin, indem er den Psalter zum Gesangbuch der Gemeinde erhob, seine Kirche von Anfang an zur Unproduktivität verurteilte. Er handelte aber nur aus dem Instinkte des romanischen Geistes heraus und verkündete das Urteil, das über die französische Reformation verhängt war, ehe denn sie ward. Später wurden zu den Psalmen deutsche Choräle und englische Lieder hinzuentlehnt.

Das erste deutsche Gesangbuch, das sogenannte Erfurter Enchiridion, erschien 1524 und ist wahrscheinlich von Luthers Freund Justus Jonas zusammengestellt worden. Es wurde merkwürdigerweise zugleich in der Trutebulschen Druckerei zum Färbefaß und in der Malerschen Offizin zum schwarzen Horn hergestellt. Das einzige Exemplar, welches man vom Malerschen Druck noch besaß, verbrannte 1870 bei der Beschießung von Straßburg. Zum Glück war es 1848 in Faksimile veröffentlicht worden. Das aus der Druckerei zum Färbefaß stammende Gesangbuch wurde jüngst neu herausgegeben[1].

[1] Friedrich Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch (Färbefaß-Enchiridion). 1524. Göttingen 1903. In einer meisterhaften Einleitung gibt der Herausgeber einen Überblick über die verschiedenen zu Luthers Lebzeiten erschienenen lutherischen Gesangbücher. Der Titel dieses ersten Gesangbüchleins lautet: Eyn En-

Der Praxis der Zeit entsprechend, wurde dieses erste Gesangbuch überall schamlos nachgedruckt, unter andern auch zu Nürnberg, wo der Buchdrucker Hans Hergott Luthers Schriften von Anfang an so eifrig nachdruckte, daß dieser am 26. September 1525 den Rat der Stadt bat, „dem Hergötlein das Nachdrucken zu untersagen"[2].

Unter den sechsundzwanzig Liedern des Erfurter Enchiridions finden sich acht verdeutschte Psalmen, darunter „Aus tieffer not schrey ich zu dir", eine Reihe verdeutschter Hymnen[3], die beiden mittelalterlichen Ostergesänge „Christ lag yn todes banden" und „Jhesus Christ unser Heyland, der den Tod überwand", das alte Lied über die zehn Gebote, drei Lieder von Paul Speratus, darunter das bekannte „Es ist das heyl uns kommen her", und einige Lieder Luthers, darunter das „New lied von den zween Mertererern Christi zu Brussel". „Ein feste Burg" steht noch nicht in diesem Gesangbuch[4].

Neben Luther und Paul Speratus (1484—1551) sind für die erste Zeit als geistliche Liederdichter noch Nicolaus Decius (gest. 1541) und Nicolaus Selnekker (1530—1592) zu nennen. Das letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Gesangbuch kam 1545 zu Leipzig bei Valentin Babst heraus und blieb in seinen zahlreichen Neu- und Nachdrucken für alle evangelischen Liederbücher bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts maßgebend.

---

chiridion oder Handbüchlein eynen jetzlichen Christen fast nützlich bey sich zu haben zu stetter übung und trachtung geystlicher Gesenge und Psalmen Rechtschaffen und künstlich verteutscht. 1524. Unten auf dem Titelblatt: „Mit diesen und dergleichen Gesenge sollt man byllich die yungen Kinder auffertziehen."

[2] Zelle, S. 23.

[3] Veni redemptor gentium = Nu kom der Heyden heyland.
Veni sancte spiritus = Kom heyliger Geyst herre Gott.
A solis ortus cardine = Chrystum wir sollen loben schon.
Veni creator = Kom Gott schepfer heyliger Geyst.
Grates nunc omnes reddamus = Gelobet seystu Jesu Christ.
Dazu noch die Sequenz:
Media in vita = Mytten wir im leben seynd, und Joh. Hussens Lied:
Jesus Christus nostra salus = Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes wand.

[4] Zur neuesten Forschung über das vielumstrittene Entstehungsdatum dieses Liedes siehe: Friedrich Spitta, Ein feste Burg ist unser Gott. Die Lieder Luthers in ihrer Bedeutung für das evangelische Kirchenlied. Göttingen 1905.

In Bachs Orgelchorälen finden sich diejenigen dieser ältesten Lieder, welche auch in die späteren Gesangbücher übergingen[5].

A. Geistliche Gesänge aus dem Mittelalter.

1. Osterlieder:

Christ ist erstanden (V, Nr. 4).
Christ lag in Todesbanden (V, Nr. 5; VI, Nr. 15 u. 16; Kantate Nr. 4).
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod (V, Nr. 32).

2. Weihnachtslieder:

In dulci jubilo (V, Nr. 35).
Puer natus in Bethlehem (V, Nr. 46).

3. „Besserungen" mittelalterlicher Lied-Paraphrasen:

Da Jesus an dem Kreuze stund (Die sieben Worte. V, Nr. 9).
Dies sind die heilgen zehn Gebot (V, Nr. 12; VI, Nr. 19 u. 20).
Vater unser im Himmelreich (V, Nr. 47 u. 48; VII, Nr. 52 u. 53).
Wir glauben all an einen Gott (VII, Nr. 60, 61 u. 62).

4. Übersetzte lateinische Hymnen:

Der Tag der ist so freudenreich (Dies est laetitiae. V, Nr. 11).
Christum wir sollen loben schon (A solis ortus cardine. V, Nr. 6 u. 7).
Erstanden ist der heilge Christ (Surrexit Christus hodie. V, Nr. 14).
Herr Gott dich loben wir (Te Deum laudamus. VI, Nr. 26).
Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist (Veni creator spiritus. VII, Nr. 35).
Komm heilger Geist, Herre Gott (Veni sancte spiritus. VII, Nr. 36 u. 37).
Nun komm der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium. V, Nr. 42 u. 43; VII, Nr. 45, 46 u. 47; Kantaten Nr. 61 u. 62).

B. Lutherlieder.

1. Übersetzungen:

Jesus Christus unser Heiland, der den Zorn Gottes (Jesus Christus nostra solus; Hymnus von Johann Huß. Passionslied. VI, Nr. 30, 31, 32 u. 33).
Gelobet seist du Jesus Christ (Grates nun omnes reddamus. Weihnachtslied. V, Nr. 17 u. 18).

2. Biblische Paraphrasen:

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Psalm 130. De profundis. VI, Nr. 13 u. 14; Kantate Nr. 38).
Ein feste Burg (Psalm 46. VI, Nr. 22; Kantate Nr. 80).
Mit Fried und Freud ich fahr dahin (Gesang Simeonis, Luk. 2. V, Nr. 41).

3. Frei erfundene Gesänge.

Christ unser Herr zum Jordan kam (Taufgesang. VI, Nr. 17 u. 18; Kantate Nr. 7).
Vom Himmel hoch da komm ich her (V, Nr. 49 u. S. 92—101; VII, Nr. 54 u. 55).
Vom Himmel kam der Engel Schar (V, Nr. 50).

---

[5] In der folgenden Liste bezeichnet die römische Ziffer die Nummer des Bandes der Petersschen Ausgabe der Bachschen Orgelwerke.

C. Übersetzungen und Paraphrasen unterschiedlicher Autoren.

Allein Gott in der Höh sei Ehr (Gloria in excelsis. Nicolaus Decius, gest. 1541. VI, Nr. 3—11).
Christe du Lamm Gottes (Das einfache Agnus Dei. V, Nr. 3).
O Lamm Gottes unschuldig (Das erweiterte Agnus Dei in drei Versen. Nicolaus Decius. V, Nr. 44; VII, Nr. 48).
An Wasserflüssen Babylon (Psalm 137. Super flumina. Wolfgang Dachstein. VI, Nr. 12a u. 12b).
Christ der du bist der helle Tag (Christe qui lux es et dies. V, S. 60 ff. Partita).
In dich hab' ich gehoffet Herr (In te Domine speravi. Psalm 31. Adam Reißner, gest. 1562. VI, Nr. 34).
Meine Seele erhebt den Herrn (Magnifikat. VII, Nr. 41 u. 42; Kantate Nr. 10).
Kyrie, Gott Vater (Kyrie fons bonitatis. VII, Nr. 39a u. 40a).
Christe, aller Welt Trost (Christe unite Dei Patris. VII, Nr. 39b u. 40b).
Kyrie, Gott heiliger Geist (Kyrie ignis divine. VII, Nr. 39c u. 40c).

Mit dem Ende des XVI. Jahrhunderts setzt die eigentliche schöpferische Periode des Kirchenlieds ein. Die gesamte deutsche Dichtung wird auf die religiöse Bahn gedrängt. Während Frankreich unter einem zielbewußten Königtum sich zu einem starken nationalen Staat entwickelt, auf dessen Boden eine glanzvolle, von einem kunstliebenden Hof gepflegte Literatur ersteht, naht für das deutsche Reich der vollständige Verfall. Die Nation als solche verschwindet und damit das Nationalgefühl, ohne welches keine wahre Literatur möglich ist. Und als das Land durch den dreißigjährigen Krieg in Barbarei zurückfiel, blieb von allen geistigen Gütern nur die Religion übrig. In ihren Schoß flüchtete die Dichtung. So schuf Deutschland in seiner schwersten Not eine religiöse Poesie, der nichts in der Welt gleichkommt, vor der auch die Herrlichkeit des Psalters verbleicht.

Die Lieder jener Zeit sind ein Spiegel der Ereignisse. Als die Pest anno 1613 den Osten Deutschlands heimsucht, singt Valerius Herberger seinen fröhlichen Trauergesang „Valet will ich dir geben, du arge falsche Welt" (VII, Nr. 50 u. 51)[6]; zu Martin Rinkarts

[6] „Valet will ich dir geben." Ein andechtiges Gebet, damit die Evangelische Bürgerschaft zu Frauenstadt Anno 1613 im Herbst, Gott dem Herrn das Hertz erweichet hat, daß er seine scharffe Zornruthe, unter welcher bey zweytausend Menschen schlaffen sind gangen, in Gnaden hat niedergelegt. So wol ein tröstlicher Gesang, darinnen ein frommes Hertz dieser Welt Valet giebt. Beydes gestellet durch Valerium Herbergerum, Predigern beym Kripplein Christi. Leipzig 1614.

(1586—1649) „Nun danket alle Gott" (VII, Nr. 43) läuten die Friedensglocken von 1648.

Keineswegs sind diese Liederdichter alle Talente ersten Ranges. Dennoch halten die Wahrheit frommer Empfindung und die feierliche Schönheit einer durch anhaltendes Lesen der Schrift geformten Sprache auch den Durchschnitt der Lieder auf einer gewissen Höhe. Vielleicht produzierten diese Sänger alle zuviel. Dabei ergeht es der geistlichen Dichtung wie der Lyrik: in einem einzigen weihevollen Liede findet der Dichter wie durch ein Wunder für einen Augenblick die Sprache des Genius, um das auszudrücken, was er in den andern nur stammelnd hervorzubringen vermochte. Und dieses eine lebt. Johann Rist (1607—1667) verfaßte sechshundertachtundfünfzig Gesänge; davon hielten sich fünf oder sechs in den Gesangbüchern[7].

Unter diesen Liederdichtern finden sich zwei Mystiker: Philipp Nicolai (1556—1698) und Johann Franck (1618—1777). Zu ihnen fühlte sich Bach ganz besonders hingezogen, weil sie, wie er, mit ihren Gedanken in der Welt des Hohen Liedes lebten. Er schrieb je eine Kantate über Nicolais „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (Nr. 1) und „Wachet auf ruft uns die Stimme" (Nr. 140), aus welch letzterer er noch einen Orgelchoral zog (VII, Nr. 57). Francks „Jesu meine Freude" behandelte er in einer Motette und zwei Orgelchorälen (V, Nr. 31 u. VI, Nr. 29). Desselben Dichters Abendmahlsgesang „Schmücke dich, o liebe Seele" begeisterte ihn zu einer Kantate (Nr. 180) und zu jener herrlichen Choralphantasie (VII, Nr. 49), die Schumann in Entzücken versetzte, als er sie von Mendelssohn auf der Orgel vorgetragen hörte.

Aber schon kündigt sich in jener Epoche auch der Niedergang an. Die lehrhafte Betrachtung und das subjektive Gefühl dringen in die religiöse Poesie ein und nehmen ihr jene naive, schlichte Objektivität, die allein Gemeindelieder für den Kultus zu schaffen vermag. Im beginnenden Verfall, da Gefühl und Sprache bereits verkünstelte Wege zu wandeln anfingen, tritt, als wollte er das Kommende aufhalten, Paul Gerhardt (1607—1676), der König der geistlichen Sänger, auf den Plan.

---

[7] Zu nennen sind noch: Paul Flemming (1609—1640),
Johann Heermann (1585—1647),
Simon Dach (1605—1659).

Seinem äußeren Verhalten nach ist er in die lutherische Scholastik einzugliedern, die so überraschend schnell die lebendige Reformation ablöste. Der reformierte Kurfürst Friedrich Wilhelm hatte von den Berliner Predigern die Unterzeichnung eines Reverses verlangt, wodurch sie sich verpflichten sollten, um des lieben Friedens willen die Lehrdifferenzen zwischen Reformierten und Lutheranern mit Mäßigkeit zu traktieren. Paul Gerhardt war, trotz freundschaftlichen Entgegenkommens des Fürsten, weder zur Unterschrift noch zum mündlichen Versprechen zu bewegen und mußte deshalb sein Amt niederlegen. Dabei hatte der sanftmütige Mann auf der Kanzel niemals jene verletzende Polemik getrieben, welche der Kurfürst unterlassen haben wollte. Aber er sah in dem verlangten Versprechen etwas wie Verrat am Glauben der Väter[8].

Von seinen hundertundzwanzig Liedern sind über zwanzig in die Gesangbücher aufgenommen worden. Sie atmen kraftvolle schlichte Frömmigkeit und sind in eine vornehm volkstümliche Sprache gekleidet. Schon zu Lebzeiten des Dichters kamen einige von ihnen in kirchlichen Gebrauch; zu Bachs Zeiten waren schon viele Gemeingut geworden.

Bach war ein Bewunderer Paul Gerhardts und nahm mehrfach Strophen aus dessen Liedern in seinen Kantaten auf. In der Matthäuspassion sind fünf Verse von „O Haupt voll Blut und Wunden" und einer von „Befiehl du deine Wege" verarbeitet[9].

Die eigentlich schöpferische Periode des Kirchenlieds jedoch war zu seiner Zeit abgeschlossen. Zwar brachte auch der Pietismus geistliche Poesie hervor. Diese kommt aber für des Meisters Werke, was die Choralstrophen betrifft, weniger in Betracht[10]. Er greift

[8] Aus der reichen Paul Gerhardt-Literatur, welche das Festjahr 1907 hervorgebracht hat, sei die Schrift Paul Wernles (Religionsgeschichtliche Volksbücher, Halle) besonders hervorgehoben. Über das Leben des Dichters wissen wir im übrigen fast gar nichts. Merkwürdig ist, wie ungleichmäßig die Werke Gerhardts sind. Gar oft arbeitet er auch nach Vorlagen.

[9] Matthäuspassion Nr. 21, 23, 63 (2 Verse) u. 72; Nr. 53.

Das Lied O Haupt voll Blut und Wunden lehnt sich an Bernhard von Clairvaux »Salve caput cruentatum« an.

[10] Johann Anastasius Freylinghausens Gesangbuch war das erste, welches pietistische Dichtung mit aufnahm (Geistreiches Gesangbuch, den Kern alter und neuer Lieder enthaltend. Halle, I. Teil 1704; II. Teil 1714). Es war wohl das weitverbreitetste aller Gesangbücher des XVIII. Jahrhunderts und stieg in den vielen Auflagen, die es erlebte, von sechshundertundachtzig auf über fünfzehnhundert Nummern.

auf die Schätze der Vergangenheit zurück, welche die damaligen Gesangbücher in erschöpfender Vollständigkeit boten. Folgende Zahlen mögen das Anwachsen des Reichtums, über den der Meister dann schalten durfte, vergegenwärtigen: Das Erfurter Gesangbüchlein von 1524 zählte sechsundzwanzig Lieder; das Babstsche in der ersten Auflage hundertundeins; das Crügersche, das fast ein Jahrhundert zu Berlin in Gebrauch war, in der ersten Auflage (1640) zweihundertundfünfzig, in der vierundvierzigsten Auflage (1736) dreizehnhundert; das lüneburgische (1686) zweitausend; das Leipziger von 1697 über fünftausend.

Wir wissen aus dem uns erhaltenen Inventar, daß dieses achtbändige Leipziger Werk im Besitze des Meisters war[11]. Wo das Handexemplar, in dem er so oft geblättert haben mag, hinkam, ist nicht bekannt.

Daß der alte Choral in Bachs Werk eine so hervorragende Stellung einnahm, sollte diesem verhängnisvoll werden; es fiel nun mit unter das Gericht, welches der Rationalismus im Namen des geläuterten Geschmacks über das von ihm vorgefundene Kirchenlied ergehen ließ. Des Thomaskantors Kantaten und Passionen existierten für die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts nicht, weil sie mit dem alten Kirchenlied ins Exil gewandert waren. Erst als die von Ernst Moritz Arndt (1769—1860), Max von Schenkendorf (1783—1817) und Philipp Spitta (1801—1859) ausgehende Reaktion gegen die Gesangbuchsverwässerung die alten Dichtungen wieder zu Ehren gebracht hatte, war der Boden bereitet, auf welchem eine neue Zeit auch den Altmeister und die Frömmigkeit, die seine Werke geschaffen hatte, wieder verstehen konnte. So ist es kein Zufall, daß der Sohn des Dichters von „Psalter und Harfe" sich die Lebensaufgabe stellte, der Welt zu verkünden, wer Bach gewesen.

---

[11] Spitta II, S. 96 u. 751. Der vollständige Titel jenes Gesangbuchs lautet: „Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer, das ist ein vollständiges Gesangbuch in acht unterschiedlichen Teilen. Leipzig 1697".

Ferner dürfte für Bach noch das „vollständige und vermehrte Leipziger Gesangbuch" von L. Friedr. Werner (1733) in Betracht kommen (856 Lieder).

III. Die Entstehung der Choralmelodien.

A. Köstlin. Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs. Sammlung musikalischer Vorträge und Aufsätze. Breitkopf und Härtel. Leipzig 1881.
Ph. Wolfrum. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenlieds in musikalischer Beziehung. Leipzig 1890.
Johannes Zahn. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt. Gütersloh 1889—1893. 6 Bände.
Friedrich Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch. Göttingen 1903.
Kümmerle. Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Gütersloh 1886.

Bei der Beschaffung der Melodien verfuhr Luther nach demselben Grundsatze wie bei den Texten: er nahm vom Alten herüber was irgendwie tauglich war und „besserte" es, nur daß die Besserung für die Singweisen oft viel einschneidender ausfiel als für die Worte, weil er vor allem darauf sah, daß die Melodien sangbar und faßlich waren.

In dem für die deutsche Kirchenmusik so entscheidenden Jahre 1524 waren Conrad Rupff und Johann Walther[1], zwei hervorragende Musiker, drei Wochen lang seine Gäste und bildeten „seine Kantorei im Hause". In seiner Abhandlung „Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesanges" schildert Köstlin die drei bei der Arbeit[2]. „Während Walther und Rupff am Tisch saßen, über das Notenblatt gebeugt, mit der Feder in der Hand, ging Vater Luther im Zimmer auf und nieder und probierte auf der Querpfeife die Melodiengänge, welche ihm zu den von ihm gefundenen Textesworten aus der Erinnerung und aus der Phantasie zuströmten, so lange, bis die Versmelodie als ein rhythmisch abgeschlossenes, wohl abgerundetes und kraftvoll gedrungenes Ganzes feststand."

[1] Johann Walther stammte aus Thüringen und war 1496 geboren; seit etwa 1523 gehörte er der Torgauer Kantorei des Kurfürsten an. Als dieser sie 1530 wegen Geldmangels auflösen mußte, organisierte Walther, von Luther ermutigt, eine von der Bürgerschaft unterhaltene Kantorei. Nach der Schlacht bei Mühlberg (1547), die ihn zum Landesherren eines neuen Gebietes machte, gründete Moritz von Sachsen eine kurfürstliche Kapelle zu Dresden, deren Leitung er Walther übertrug. Dieser stand er bis 1554 vor. Dann kehrte er nach Torgau zurück, wo er noch bis 1570 lebte.

[2] S. 306.

Die geistlichen Lieder aus dem Mittelalter behielten also ihre Weise, und die Hymnen wurden so übersetzt, daß die Worte zur alten Melodie paßten. So gleich im Enchiridion von 1524. Öfters wohl wurde auch die Dichtung so gestellt, daß sie sich dem „Tone" eines schon bekannten geistlichen Liedes anpaßte[3].

Da wir die Geschichte einer Melodie, bevor sie sich an ein Kirchen lied hing, um fortan dessen Namen zu tragen, nur selten kennen, ist es schwer zu entscheiden, welche übernommen und welche von den Musikern der Reformation geschaffen wurden. Man darf die Zahl der letzteren jedenfalls nicht zu gering anschlagen. Johann Walther vor allen andern scheint eine reiche Erfindungsgabe in den Dienst der heiligen Sache gestellt zu haben.

Inwieweit Luther sich als Schöpfer von Melodien hervortat, läßt sich nicht ausmachen. Zeitgenössische Zeugnisse, auf Grund deren ihm eine Reihe von Melodien zugeschrieben werden, sind viel zu allgemein gehalten, um wirklich etwas zu beweisen. Die Melodie von Ein feste Burg, die ihm mit Sicherheit zugesprochen werden darf, ist aus gregorianischen Reminiszenzen zusammengewoben. Die Anerkennung dieser Tatsache nimmt der Melodie nichts von ihrer Schönheit und Luther nichts von seinem Ruhm. Gehört denn nicht ein elementares Talent dazu, aus Bruchstücken ein Ganzes zu schaffen?[4]

In seiner Melodie zum deutschen Gloria (Allein Gott in der Höh sei Ehr) lehnt sich Nicolaus Decius offenkundig an das Et in terra pax aus dem Gloria paschalis an. Das hat für die Männer, die in den Singschulen der katholischen Kirche aufgewachsen waren, nichts Befremdliches. Eher wäre das Gegenteil verwunderlich. Man beachte wie auch das mittelalterliche geistliche Lied von der gregorianischen Gewöhnung zeugt.

Sehr glücklich in der Erfindung von Choralmelodien war der fromme Kantor Nicolaus Hermann zu Joachimsthal in Böhmen, der zugleich Dichter und Musiker war. Von ihm stammen „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" und „Erschienen ist der herrlich Tag"[5].

---

[3] Die auf S. 8 u. 9 gebotene Übersicht über die Provenienz der Texte der älteren Lieder gilt also auch für die Melodien.

[4] Zu dieser Frage vgl. W. Bäumker, Monatshefte für Musikgeschichte. 1880. Gegen seine allzu äußerliche Ableitung der Melodie polemisiert H. A. Köstlin in seinem Aufsatz „Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs". Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig 1881. S. 313 ff.

[5] Bach V, Nr. 40 u. 15.

Im ganzen gab es der Musiker, welche Kirchenmelodien schufen, nicht allzu viele.

Das lag nicht daran, daß damals keine befähigten Künstler dazu vorhanden waren, sondern vielmehr daran, daß man ihre Dienste nicht in Anspruch nahm. Eine neue Melodie wirklich zur Volksmelodie zu machen, so daß sie alsbald allenthalben Verbreitung finden könnte, war schwer und erforderte einen längeren Zeitraum. Viel natürlicher war es, bestehende Volksmelodien in kirchliche Dienste zu nehmen, zuerst geistliche und dann, wo diese nicht ausreichten, weltliche. Die reformatorische Kirche machte von dieser letzten Auskunft den ausgiebigsten Gebrauch[6].

Unter den kirchlichen Weisen gibt es Autochthonen ebensowenig wie unter den Völkern. Alle sind sie irgend woher eingewandert. Daß auch die älteste katholische Kirchenmusik von der heidnischen Gasse in die Kirche übergesiedelt war, spricht ein Kenner wie Aug. Gevaërt in einem Vortrag offen aus[7].

Und für die Reformation handelte es sich noch um viel mehr als um die Gewinnung brauchbarer Melodien. Indem sie den Volksgesang in die Religion leitete, wollte sie die profane Kunst überhaupt aufheben. Daß wir es eigentlich mehr mit Bekehrungs- als mit Entlehnungsversuchen zu tun haben, zeigt der Titel einer anno 1571 zu Frankfurt erschienenen Sammlung: „Gassenhauer, Reuter- und Bergliedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert, damit die böse und ärgerliche Weise unnütze und schampare Liedlein auf Gassen, Feldern und in Häusern zu singen mit der Zeit abgehen möchte, wenn man geistige gute, nütze Texte und Worte darunter haben möchte."

Der Teufel braucht nicht alle schönen Weisen für sich zu haben, hatte schon Luther gesagt, und darum sein Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her" auf den Ton des Rätselliedes „Ich komm aus fremden Landen her" gedichtet, in welchem der Sänger

---

[6] Für die profanen Originale siehe F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem XII. bis zum XVII. Jahrhundert. Leipzig 1877.

[7] Aug. Gevaërt. Der Ursprung des römischen Kirchengesangs. Vortrag, gehalten in der Sitzung der belgischen Akademie der Künste 27. Oktober 1889. Deutsch von H. Riemann. Leipzig 1891.

Mit ihm setzt sich Germanus Morin „Der Ursprung des gregorianischen Gesanges" auseinander. Paderborn 1892.

ein Rätsel aufgibt und von der Jungfrau, die es nicht lösen kann, ihren Kranz erhält[8]. Nachher mußte er diese Melodie aber doch wieder zum Teufel fahren lassen, da sie sich auch noch nach ihrer Bekehrung auf allen Tanzplätzen und in allen Wirtshäusern herumtrieb. Anno 1551 stieß sie Walther aus dem Gesangbuch hinaus und ersetzte sie durch die Weise, nach welcher das lutherische Weihnachtslied bis auf den heutigen Tag gesungen wird[9].

Der Rückfall war jedoch die Ausnahme. Die meisten kirchlich geadelten Melodien wußten sich im neuen Range zu behaupten und haben ein Recht auf den Zahn der Zeit zu schelten, der es in so und so viel Jahrhunderten nicht vermochte mit den spärlichen papiernen Zeugen ihrer profanen Abstammung vollends fertig zu werden. An ihrer Art würde man das Weltliche schwerlich mehr erkennen, da das Alter jeglicher Musik eine Würde verleiht, die sie auf die Höhe des Religiösen erhebt. Ein mystisches Band umschlingt und eint Vorzeit und Religion. Nicht mit Unrecht äußerte ein geistreicher Kopf, daß man alle Puristen der Kirchenmusik irre führen könnte, wenn man ihnen eine alte weltliche Motette mit untergelegtem kirchlichen Text vorführte.

So wurde Heinrich Isaaks Ton zu „Inspruck, ich muß dich lassen" zum Choral „O Welt ich muß dich lassen"[10], das Landsknechtslied auf die Schlacht bei Pavia, der Pavierton, vermählt sich mit dem Gesang „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (Bach V, Nr. 13); die Choralmelodie „Von Gott will ich nicht lassen" (Bach VII, Nr. 56) stammt vom Liebeslied „Einmal tät ich spazieren"; der Choral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" (Bach VI, Nr. 28) entlehnt seine Weise einem andern Liebeslied „Es gibt auf Erd kein schwerer Leid"; die Melodie „Helft mir Gottes Güte preisen"

---

8 Fr. Zelle. Das älteste lutherische Haus-Gesangbuch, Göttingen 1903, S. 48—50, wo die Melodie in der Form, wie sie im Klugschen Gesangbuch von 1531 erstmalig als Kirchenmelodie auftritt, wiedergegeben ist.

9 Daß der Anstoß, den die erste Melodie durch ihr profanes Beharrungsvermögen erregte, der Grund ihrer Verdrängung war, ist eine Vermutung, die zuerst von Böhme ausgesprochen wurde. Zelle S. 49. Die neue, jetzt gebräuchliche Melodie (Bach V, Nr. 49 u. S. 92 ff.) findet sich schon 1539 in einem Leipziger Gesangbuch.

10 Bach. Matthäuspassion, Choral Nr. 16 u. 44. Heute wird diese Melodie gewöhnlich nach dem Lied „Nun ruhen alle Wälder" bezeichnet. Sie findet sich als Choralweise zuerst im Nürnberger Gesangbuch von 1569.

(Bach V, Nr. 21) war 1572 unter Joachim Magdeburgs Tischgesängen erschienen.

Anno 1601 veröffentlichte Hans Leo Haßler (1564—1612) zu Nürnberg einen „Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Palletti, Galliarden und Intraden mit vier, fünf und acht Stimmen". Zwölf Jahre später erscheint die darin enthaltene Melodie zum Liebeslied „Mein G'müt ist mir verwirret von einer Jungfrau zart" als Choralweise zum Sterbegesang „Herzlich thut mich verlangen" (Bach V, Nr. 27), um später mit Paul Gerhardts „O Haupt voll Blut und Wunden" verbunden, die Leitmelodie der Bachschen Matthäuspassion zu werden.

Ausländische Weisen, wenn sie nur Anmut und Schöne hatten, wurden an der Grenze angehalten und für den evangelischen Gottesdienst gepreßt. Solches widerfuhr der Melodie von „In dir ist Freude" (Bach V, Nr. 34), die 1591 mit den „Balletti" von Giov. Gastoldi aus Welschland gekommen war. Nicht anders erging es dem französischen Liedchen »Il me suffit de tous mes maux«, das 1529 unter den »Trente et quatre chansons musicales« des berühmten Pariser Musikdruckers Pierre Attaignant erschienen war; es wurde an das Lied „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" ausgeliefert[11]. Ob Bach wohl eine Ahnung dieses Sachverhaltes gehabt hat, als er diese herrliche Weise für die Matthäuspassion harmonisierte?[12].

Andre französische Volkslieder kamen später durch den hugenottischen Psalter in den deutschen Choral. Die calvinische Kirche, da sie keinen geistlichen Volksgesang vorfand, war noch viel mehr als die deutsche auf Entlehnungen angewiesen. Wie es bei der Zusammenstellung der Weisen zum Psalter zuging, schildert O. Douen in seinem anziehenden Werke »Clément Marot et le Psautier Huguenot«[13]. Selbst Calvin mußte lachen, als er die leichtfertigsten

[11] Es handelte sich aber auch um ein ganz tragisches Liebeslied, wie schon die erste Strophe zeigt:

Il me suffist de tous mes maulx, puis qu'ils m'ont livré à la mort.
J'ay enduré peine et travaulx, tant de douleur et décomfort.
Que faut-il que je fasse pour estre en votre grace?
De douleur mon cœur est si mort s'il ne voit votre face.

[12] Matthäuspassion Nr. 31.

[13] Etude historique, littéraire, musicale et bibliographique. 2 Bände. 1878 u. 1879.

Weisen mit Davids und Salomos erhabenen Dichtungen züchtig und fromm einherspazieren sah. Es war auch das einzige Mal in seinem Leben.

Der Psalter war 1562 in endgültiger Fassung erschienen. Schon 1565 veröffentlichte Ambrosius Lobwasser, Professor der Rechte zu Königsberg, eine deutsche Psalmenumdichtung, welche den hundertfünfundzwanzig Melodien des französischen Werkes angepaßt war. So wurden diese Weisen bekannt und gingen alsbald in deutsche Choralbücher über. Die herrliche Melodie von „Wenn wir in höchsten Nöten sind" (Bach VII, Nr. 58) stammt aus dem Hugenotten-Psalter und war wohl ursprünglich im französischen Volkslied beheimatet[14].

Nur die schamlose Neugierde, die in unsrer vielgerühmten historischen Auffassung der Dinge auf ihre Kosten zu kommen sucht, kann sich dieser Enthüllungen freuen. Der Musiker kümmert sich nicht darum und vergißt sie alsbald wieder, denn er hat dadurch nicht mehr erfahren, als was er schon durch seinen Instinkt wußte; daß jede wahr und tief empfundene Musik, ob profan oder kirchlich, auf jenen Höhen wandelt, wo Kunst und Religion sich jederzeit begegnen können.

Glücklich die Choräle, über deren Ursprung man nichts weiß! Dieses schöne Los fiel den Melodien zu Nicolais „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Bach VII, Nr. 57). Beide Lieder erscheinen zum ersten Male anno 1598 im Anhang zu einer Schrift über die Herrlichkeiten des zukünftigen Lebens.

Als die Melodienschätze, von denen man zehren konnte, endlich aufgebraucht waren, kam die Zeit der Melodienkomponisten. Die reiche geistliche Dichtung des XVII. Jahrhunderts rief sie zur Arbeit. Es gab kaum einen evangelischen Musiker jener Zeit, der nicht Kirchenmelodien erfand. Fast alle Meister, die in der Geschichte des vielstimmigen Choralsatzes glänzen, verdienten auch in der Geschichte der Entstehung der Melodien angeführt zu werden.

Und es verhielt sich mit den Melodien wie mit den Dichtungen: unter vielen zur Vergänglichkeit bestimmten Gebilden, die der Künstler schuf, hatte er wenigen oder vielleicht nur einem den Odem des

---

[14] Eine übersichtliche Zusammenstellung der Herkunft der Lieder bietet Ph. Wolfrum. Die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenlieds in musikalischer Beziehung. Leipzig 1890.

ewigen Lebens einzuhauchen vermocht. Diese prangen in unsern Gesangbüchern in unverwelklicher Schönheit solange es ein evangelisches Kirchenlied gibt.

Vor allen andern ragt hervor Johann Crüger (1598—1662) an St. Nicolai zu Berlin, der seine Kunst den Dichtungen Paul Gerhardts und Johann Francks weihte. Die schönsten seiner Melodien, wie „Jesu meine Freude", „Schmücke dich, o liebe Seele", „Nun danket alle Gott" nehmen einen Ehrenplatz in Bachs Werken ein. Gleich der erste Choral der Matthäuspassion „Herzliebster Jesu" ist von Crüger.

Der Geist, der nun aber gegen Beginn des XVIII. Jahrhunderts über die Musik einherwehte, machte sie unfähig weiterhin die wahre Kirchenmelodie hervorzubringen. Die deutsche Tonkunst verlor die Fühlung mit dem deutschen Sang und geriet immer mehr unter den Einfluß der rein kunstschönen italienischen Melodik. Sie hatte nicht mehr das Vermögen des Naiven, aus welchem ihr seit dem Mittelalter jene einzigartig herrlichen Weisen zugeflossen waren. Zudem lockte sie nun die damals in den Städten und an den Höfen aufblühende weltliche Musik zu neuen Aufgaben, so daß sie in dem selbstverleugnenden Schaffen und Erfinden für die geistliche Dichtung nicht mehr ihre einzige Befriedigung fand.

Als Bach auftrat, war die große Zeit der Choralschöpfung zu Ende, ebenso wie die der geistlichen Dichtung. Zwar brachte auch die damalige Musik noch geistliche Melodien hervor. Aber es waren arienhafte Lieder, nicht eigentliche Gemeindegesänge; ein undefinierbar subjektiver Charakter haftet ihnen an.

Auch Bach war hierin den Gesetzen seiner Zeit unterworfen. Als Schemelli, Schloßkantor zu Zeitz, anno 1736 bei Breitkopf ein großes Gesangbuch mit neunhundertvierundfünfzig Nummern veröffentlichte, ging er den berühmten Thomaskantor um seine Mitwirkung an. Dieser unternahm es daraufhin, wie uns das Gesangbuchs-Vorwort berichtet, nicht nur die Bezifferungen zu revidieren, sondern auch für die Lieder, welche noch der Melodie ermangelten, solche zu komponieren. Da der Name des Autors in diesem Gesangbuch ebensowenig wie in den andern der Melodie beigegeben ist, so läßt sich nicht mit völliger Sicherheit feststellen, welche und wie viele Weisen Bach zugehören. Diejenigen aber, die man ihm mit einiger Bestimmtheit zuschreiben kann, weil sie sich vorher noch nicht nachweisen lassen, sind eher geistliche Arien als Choräle.

Damit ist nur etwas über ihren Charakter, nicht über ihre Schönheit gesagt. Denn ihre eigentümliche Schönheit beruht gerade darin, daß sie von einem im deutschen Choral aufgewachsenen Künstler unter dem Einfluß der formvollendeten italienischen Melodienbildung erdacht sind. Wer je unter den Klängen von „Komm süßer Tod" oder „Liebster Herr Jesu" erschauerte, der weiß, wie unsagbar herrlich diese Melodien sind[15].

Man versuche es aber nicht sie als Gemeindegesänge singen zu lassen oder sie vierstimmig zu setzen: denn es überkommt sie dann alsbald ein Welken, wie die Seerose, die man von ihrem Grunde losgelöst hat. Das Schwere und Matte, das an ihnen zutage tritt, wenn man sie als Choral behandelt, zeigt eben, daß sie keine eigentlichen Choräle sind.

Nach Bach lösen sich die Bande zwischen dem Choral und dem geistlichen Liede vollends. Die Melodien, die Emmanuel Bach, Johann Joachim Quantz, Johann Adam Hiller und Beethoven in künstlerischem Wetteifer für Gellerts Gedichte schufen, zeigen nur, wie weit sie allesamt vom Choral abgekommen waren.

Wenn in der Zeit des Rationalismus die Melodieverwässerung auch nicht so weit ging, wie die der Texte, so setzte es doch einen harten Kampf, bis die alten Melodien überall wieder eingeführt waren und in den Choralbüchern nicht mehr von den nachgebornen charakterlosen Weisen umdrängt wurden. Nachdem dies erreicht ist, dreht sich der Streit heutzutage darum, ob wir die alten Choräle in dem Notengleichwert, in welchem das XVIII. Jahrhundert sie uns überliefert hat, beibehalten sollen, oder ob wir ihnen ihre ursprüngliche rhythmische Mannigfaltigkeit zurückgeben müssen. Eine Entscheidung läßt sich wohl kaum herbeiführen. Zu jedem Ja, das man aus geschichtlichen, künstlerischen oder praktischen Erwägungen beibringen kann, gesellt sich alsbald ein in seiner Art gleichwertiges Nein.
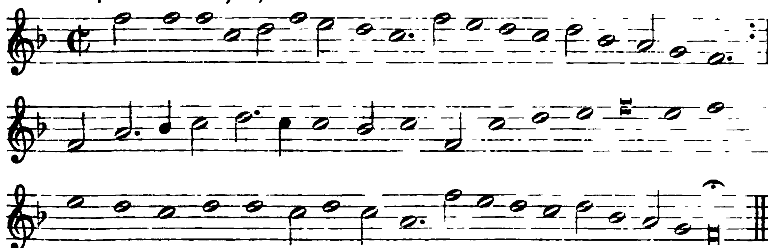
Mit Bach hat es diese Auseinandersetzung insoweit zu tun, als die Vertreter der gleichmäßigen abgeschliffenen Choralform sich darauf berufen können, daß er, obwohl die gegenteilige Tradition um ihn herum noch kräftig nachwirkte, keine künstlerische Nötigung verspürte auf die alte rhythmische Form der Choräle zurückzugreifen

[15] Die verbreitetste Ausgabe dieser Melodien ist die von Zahn. 24 geistliche Lieder für eine Singstimme. Gütersloh.
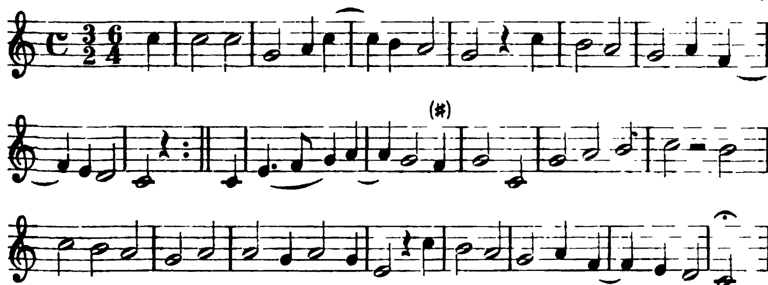
und sich also vom rein musikalischen Standpunkte aus gegen den Choral wie wir ihn aus seiner Hand empfangen haben nichts Zwingendes einwenden läßt. Der Altmeister kann sich, wie weiland St. Paulus wider die alles besser wissenden Korinther, gegen die Eiferer um die rhythmischen Melodien darauf berufen, daß auch er dafür halte den Geist zu besitzen.

Hier die drei typischen Formen von „Ein feste Burg"[16].
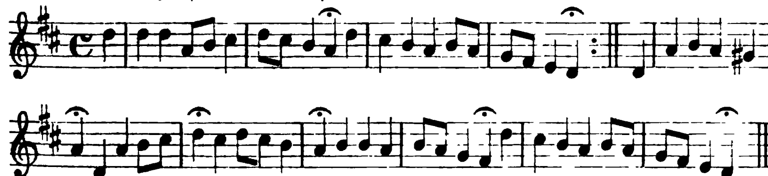
1. Urform des Lutherchorals.



2. Der Lutherchoral in einem Gesangbuch von 1570. (Siehe Wolfrum, S. 216.)



3. Der Lutherchoral bei Bach.



[16] Die Geschichte dieser Melodie im Verlauf der verschiedenen Zeiten behandelt Friedrich Zelle in seinen Studien über Ein feste Burg. 1895, 1896 u. 1897. Berlin, Gärtners Verlag.

IV. Der Choral im Gottesdienst.

Georg Rietschel. Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1892.
R. v. Liliencron. Über den Chorgesang in der evangelischen Kirche. Berlin 1881.
A. G. Ritter. Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im XVI. bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1881. I. Bd. Text, II. Bd. Notenbeispiele. Dazu die S. 4 u. S. 13 angegebenen Werke.

Wie wurde der Gemeindegesang zur Reformationszeit praktisch in den Gottesdienst eingeführt? Man stellt sich die Sache gewöhnlich sehr einfach vor und meint die Gläubigen hätten nach und nach gelernt die von der Orgel gespielte Weise mitzusingen. Ist das heilige Instrument wirklich die Lehrmeisterin der Gemeinde gewesen?

Man kann alle Schriften Luthers durchlesen, ohne auch nur eine Stelle zu finden, wo er von der Orgel als dem Begleitinstrument des Gemeindegesanges redet[1]. Noch mehr: Er, der Verehrer jeglicher wahren Kirchenmusik, gibt keine Anweisung, in welcher Art die Orgel in dem Gottesdienste mitwirken solle. Geradezu unglaublich aber ist, daß er in den wenigen Stellen, wo er die Orgel überhaupt erwähnt, nicht begeistert, sondern fast verächtlich von ihr spricht. Er hält sie im evangelischen Gottesdienst nicht für notwendig oder auch nur für wünschenswert, sondern hat sie da, wo er sie vorfand, höchstens geduldet.

Seine Zeitgenossen dachten wie er. Wir dürfen uns nicht wundern, daß die reformierte Kirche mit den Orgeln radikal aufräumte und sie aus den Kirchen verbannte. In der lutherischen und sogar in der katholischen wäre es ihr um jene Zeit beinahe ebenso ergangen. Sie hatte zwar von jeher ihre Gegner gehabt. Kein Geringerer als

[1] Die folgenden Ausführungen geben in der Hauptsache die Gedanken Georg Rietschels wieder, in enger Anlehnung an seine prachtvolle Abhandlung „Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das XVIII. Jahrhundert". Leipzig 1892. 78 S. Rietschel ist der erste, der hier einigermaßen Klarheit geschaffen hat, indem er, statt Theorien aufzustellen, den Dokumenten, Kirchenordnungen, Gesangbuchsvorreden, Predigten bei Orgelweihen, Leichenpredigten für Organisten das Wort erteilte.

St. Thomas von Aquino hatte ihr den Krieg erklärt, weil er Orgelmusik, wie überhaupt Instrumentalmusik, zur Weckung der Andacht nicht für geeignet hielt. Aber im XVI. Jahrhundert werden die Klagen wider sie von allen Seiten erhoben, und das Konzil zu Trient (1545—1563), das alle schwebenden kirchlichen und gottesdienstlichen Fragen regelte, sah sich genötigt scharfe Bestimmungen gegen die falsche und allzu weitgehende Verwendung der Orgel für den Kultus zu erlassen. Katholiken und Protestanten stellten ihr zu jener Zeit eine Frist zur Buße, daß sie sich bekehre von ihrem ungöttlichen Wesen, widrigenfalls sie der Kirche verwiesen würde.

Sie hatte diese Ungnade in vollem Maße verdient. Welches die ihr zugewiesenen Aufgaben waren, ersieht man aus dem Caeremoniale Episcoporum, welches der Papst Clemens VIII. anno 1000 ausgehen ließ. Die Orgel präambulierte, um dem Priester oder dem Chor den Ton anzugeben. Des weiteren alternierte sie mit dem Chor in der Ausführung der liturgischen Gesänge und Hymnen, so daß wechselweise ein Stück gesungen, das andere von der Orgel gespielt wurde. Niemals aber wurde die Orgel zur Begleitung des Chores herangezogen. Der primitive Zustand der Orgeln jener Zeit, deren grobe Tasten ein mehrstimmiges Spiel nicht erlaubten und auf denen man zudem, wegen der rohen, untemperierten Stimmung, nur in ein oder zwei Tonarten überhaupt spielen konnte, verboten dies von vornherein.

Da sie also nicht zusammenwirken konnten, ließen der Chor und die Orgel sich abwechselnd hören. Führte die Orgel ihren Vers durch, so wurde der Text, nach den oben erwähnten Bestimmungen des Papstes von einem Choristen laut dazu hergesagt oder, was als noch besser bezeichnet wird, gesungen[2].

Bei dieser selbständigen Verwendung der Orgel konnten die Mißbräuche nicht ausbleiben. Der Organist, da er auf seinem Instrument nicht polyphon spielen konnte, war der Versuchung aus-

[2] Caeremoniale Episcoporum. Papst Clemens VIII. 1600. Cap. 28: De Organo, Organista et Musicis seu cantoribus et norma per eos servanda in divinis. »Sed advertendum erit, ut quandocunque per organum figuratur aliquid cantari seu responderi alternatim versiculis Hymnorum aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id quod ab organo respondendum est. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.«

gesetzt beim Präambulieren oder beim Durchführen seines Verses sich an raschem Laufwerk zu ergötzen. Noch schlimmer war es, wenn er bekannte weltliche Gesänge zu Gehör brachte, was weit verbreitet gewesen zu sein scheint. Anno 1548 wurde ein Organist in Straßburg seines Amtes entsetzt, weil er beim Offertorium französische und welsche Lieder gespielt hatte[3].

Dazu kam dann noch, daß die Orgel dem Chor ungebührlich viele Gesänge abnahm, so daß sie fast nur mehr allein zu Worte kam. Wie weit dies eingerissen war, ersieht man aus einer Geschichte, die Luther passierte und die er in den Tischreden zum besten gibt. „Da ich zu Erfurt ein junger Mönch war" erzählte er „und terminieren und nach Käsen gehen mußte auf die Dörfer, kam ich auf eins und hielt da Messe. Da ich mich nun angezogen hatte und vor den Altar trat in meiner Kleidung und Schmuck, da fing der Kirchner an das Kyrie eleison und Patrem auf der Lauten zu schlagen; da konnte ich mich schwerlich des Lachens enthalten, denn ich war solches Orgelns nicht gewohnet; mußte mein Gloria in excelsis nach seinem Kyrie richten".

Es schien also damals so selbstverständlich, für liturgische Stücke den Chor durch die Orgel ersetzen zu lassen, daß jener Kirchner, in Ermanglung einer Orgel, einfach zur Laute griff.

Die Rolle der Orgel in der evangelischen Kirche ist nun auf lange Zeit dieselbe wie in der katholischen. Sie präambuliert auf Pfarr- und Chorgesang und alterniert mit dem Chor; nur daß sich jetzt der Gemeindegesang als ein Weiteres hinzugesellt, worauf sie präambuliert und womit sie alterniert. In Wittenberg war es so, daß sie fast zu allen Gesangsstücken, ob sie dem Pfarrer, dem Chor oder der Gemeinde zufielen, präambulierte und sich mit dem Chor in die Ausführung des Kyrie, des Gloria und des Agnus Dei teilte. Wir erfahren dies durch Wolfgang Musculus, der anno 1536 zu den Concordienverhandlungen nach Wittenberg reiste und den Gesang des Gottesdienstes in der Wittenberger Pfarrkirche am Sonntag Exaudi beschreibt[4].

Nun erklärt sich auch die merkwürdige Anweisung, die man in den Kirchenordnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts findet, daß

[3] Rietschel, S. 41.

[4] Rietschel, S. 13. Tischreden, Erlanger Ausgabe 60. S. 399.

nämlich die Orgel „unter das Gesang der Kirchen schlagen solle". Es wird damit verordnet, daß sie für bestimmte Verse, die der Organist auf seinem Instrumente durchführt, den Gemeindegesang ablöst. Doch wird immer zugleich gewarnt, es solle dies nicht allzu oft geschehen, sondern in demselben Liede höchstens zwei oder dreimal. Also bestimmt es die „Straßburger Kirchenordnung" von 1598[5]; genau ebenso die „Nürnberger Gemeindeordnung" von 1606. Von einer Begleitung des Gemeindechorals durch die Orgel war zu Anfang und zum mindesten noch drei Generationen hindurch keine Rede.

Wie stellte sich der Chor zum Gemeindechoral? Trat dieser etwa an Stelle der Orgel, um den Gesang der Gläubigen zu führen und zu stützen? Ein Blick auf die ersten für den Gottesdienst bestimmten Gesangbücher lehrt uns, daß auch diese Auskunft nicht in der Berechnung Luthers lag.

Das oben erwähnte[6] von Justus Jonas besorgte Erfurter Enchiridion war kein Kirchengesangbuch, sondern ein Hausgesangbuch, wie sein Titel dies auch ausdrücklich bezeugt. Die Melodie war über dem Lied einstimmig notiert, damit der Hausvater sie den Kindern und dem Gesinde beibrächte. Die Straßburger Reformatorenfrau Catharina Zell möchte, daß „eine arme Mutter so gern schliefe, und aber zu Mitternacht muß das weinende Kindlein wiegen, ihm also ein Lied von göttlichen Dingen singe". Das wäre das rechte Kindelwiegen und würde Gott mehr gefallen, als alle Musik, die man in der katholischen Kirche beim „Kindelwiegen" auf der Orgel schlage[7].

Das „Kirchenchoralbuch", das Luther und Walther 1524 zu Wittenberg veröffentlichten, während man zu Erfurt das Enchiridion druckte, nimmt auf den Gemeindegesang gar keine Rücksicht. Es besteht nämlich aus nichts anderm, als aus den Chorstimmen zu vier- und fünfstimmig gesetzten Choräle, wobei das Mitsingen der Gläubigen von vornherein dadurch ausgeschlossen ist, daß die Choralmelodie im Tenor, nicht im Diskant liegt[8]. Es handelt sich bei

[5] Rietschel, S. 21 ff.

[6] S. 6.

[7] Catharina Zell in der Vorrede zu ihrem Gesangbüchlein von 1534. S. Rietschel, S. 26.

[8] Der Titel dieser Stimmausgabe lautet: Geystliche Gesanck-Büchlein. Wittenberg 1524. Es zählt achtunddreißig Gesänge.

diesen Stimmen, deren Notenschnitt wahrscheinlich irgendwie auf Luthers Freund, den Maler und Holzschneider Lucas Cranach zurückgeht, um vom Chor gesungene Choralmotetten, also um Motetten mit einem Cantus firmus, wie sie in der geistlichen und weltlichen Musik jener Zeit üblich waren.

Der Künstler war mit dem Reformator durchgegangen. In der Konsequenz seiner reformatorischen Gedanken hätte es gelegen, wenn Luther den Kirchengottesdienst nach dem Bilde des einfachen Hausgottesdienstes umgestaltet hätte, wobei dann der Gemeindechoral die einzige Musik im Gottesdienst gewesen wäre. Und wirklich finden wir ihn in seiner ersten radikalen Schrift über den Gottesdienst auf diesem Wege[9]. Aber das war eben das Große und zugleich Verhängnisvolle in ihm, daß er seine Gedanken nicht zu Ende dachte, sondern, wie es die Art des Genies ist, dem Ding und seinem Widerspruch das Leben gab.

Luther war ein Bewunderer der niederländischen kontrapunktischen Musik. Er rechnete die Kunstmusik zu den vollkommensten Offenbarungen Gottes. „Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird", sagt er einmal, „da siehet und schauet man erst zum Teil (denn gänzlich kann's nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werk der Musika, in welchem vor allem das seltsam und wohl zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) her singet, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise oder Tenor, gleich als mit Jauchzen rings umher um solchen Tenor spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleichwie einen himmlischen Tanzreigen führen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen, und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmücket." So herrlich ist das Wunder der kontrapunktischen Polyphonie niemals zuvor noch nachher wieder beschrieben worden[10].

[9] „Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeine." 1523.

[10] Diese Worte finden sich in der sogenannten „Lobrede Luthers auf die Musik", einer Schrift, die aber nichts anderes ist als eine Vorrede, welche er ur-

Seine liebsten Meister waren Josquin des Près (1450—1521), der Hofmeister Ludwig XII. zu Frankreich, und Heinrich Isaaks Schüler Ludwig Senfl (gest. 1550), der an den Höfen zu Wien und zu München wirkte. Bekannt ist sein Ausspruch über Josquin: „Der ist der Noten Meister; die haben's müssen machen wie er wollt; die andern Sangmeister müssen's machen wie die Noten wollen.“ Als einst in seinem Hause eine Motette Senfls musiziert worden war, rief er aus: „Eine solche Motette vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen sollte, wie er dann auch wiederumb nicht einen Psalm predigen könnte als ich“[11].

Der Musiker Luther konnte nicht zugeben, daß man Chor und Kunstgesang aus der Kirche wies, wie sich manche Stimmen um ihn herum vernehmen ließen, oder den Chor nur dazu bestehen ließ, um die Gläubigen zum Gemeindegesang heranzuziehen. „Auch daß ich nicht der Meinung bin“, schreibt er in der Vorrede zu den Waltherschen Choralstimmen von 1524, „daß durch's Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche abergeistlichen fürgeben, sondern ich wollt' alle Künste, sonderlich die Musika gerne sehen im Dienst des der sie geben und geschaffen hat. Bitte derhalben ein jeglicher frommer Christ, wollt solches ihm lassen gefallen, und wo ihm Gott mehr oder desgleichen verleihet, helfen fördern“[12].

Damit war der Kunst im lutherischen Gottesdienst ein Freibrief ausgestellt. Sie hatte ihren Platz als selbstberechtigte freie Größe im Kultus. Alle Phasen der Entwicklung der Musik überhaupt machen sich mit Lebhaftigkeit im lutherischen Gottesdienst bemerkbar. Zuletzt, als unter dem Einfluß der italienischen Kunst die Motette zur Kantate umgebildet war, mit welcher nicht nur die Instrumentalmusik, sondern der unverhüllte Opernstil in die Kirche einzog, wurde der Gottesdienst geradezu durch ein geistliches Konzert unterbrochen, welches als der Höhepunkt desselben angesehen wurde. Das war die Zeit, in der Bach auftrat. Auf seinen Partiturumschlägen steht nicht „Kantate“, sondern »Concerto«.

---

sprünglich lateinisch zu Johann Walthers „Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica“ (2. Aufl. 1564) schrieb, wie es H. Holstein 1883 nachwies. S. Rietschel, S. 36.

[11] Luthers Tischreden. Ed. Irmischer, B. 62.

[12] Friedrich Zelle. Das älteste lutherische Hausgesangbuch. Göttingen 1903. S. 10.

Wäre Luther nicht Künstler gewesen, hätte Meister Bach niemals seine geistlichen Konzerte für den Gottesdienst und als Gottesdienstmusik schreiben können. Hätte er sie dennoch geschrieben? Was wäre aus ihm geworden, wenn er in Zürich oder Genf das Licht der Welt erblickt hätte?

Der Gemeindechoral wurde also in der ersten Zeit weder von der Orgel noch vom Chor unterstützt, sondern unisono ohne Begleitung angestimmt, gerade so wie in der katholischen Kirche zu Ausgang des Mittelalters.

Man darf sich die Zahl der Gemeindechoräle, die in einem Gottesdienst gesungen wurden, nicht allzu groß vorstellen. Wo ein Chor zur Verfügung stand, trat der Gesang der Gläubigen ganz zurück und beschränkte sich dann wohl auf den zwischen der Evangelienlektion und der Predigt gesungenen Glauben und etwa ein Abendmahlslied. In Wittenberg scheint nach dem Bericht von Musculus die Gemeinde überhaupt nicht gesungen, sondern auch die Choräle dem Chor überlassen zu haben. Andererorts, z. B. in Erfurt, war es Brauch, daß die Gemeinde zwischen der Epistel und dem Evangelium mit dem Chor alternierte, und zwar so, daß der Chor die Sequenz sang und die Gemeinde mit einem auf die gottesdienstliche Zeit sich beziehenden deutschen Choral einfiel. Dazu reichten fünf bis sechs Choräle im Jahr aus, da man an allen Sonntagen der betreffenden Zeit immer denselben sang.

In den Kirchen, die keinen Chor hatten, kam dem Gemeindegesang größere Bedeutung zu, da nun wohl das Kyrie, das Gloria und das Agnus Dei in den betreffenden deutschen Chorälen gesungen wurden. Aber im äußersten Falle hielt man sich auch hier während des ganzen Jahres an fünfzehn, höchstens zwanzig Choräle, die ein für alle Male für die betreffenden Sonntage festgelegt worden waren.

Bei näherem Zusehen hat man den Eindruck, daß der Gemeindegesang, statt weiter Boden zu gewinnen, im Laufe des XVI. Jahrhunderts durch den Kunstgesang und die Orgel, welch letztere sich, trotz aller Verordnungen, allenthalben wieder breit machte, zurückgedrängt wurde[13].

So hat es seinen guten Grund, daß am Ende des ersten refor-

---

[13] Rietschel, S. 49.

matorischen Jahrhunderts ein Versuch unternommen wurde, der Choralnot abzuhelfen, und zwar nicht von einem Musiker, sondern von einem Pfarrer. Anno 1586 veröffentlichte der württembergische Hofprediger Lucas Osiander seine „Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen, mit vier Stimmen auf contrapunktweise, für die Kirchen und Schulen im löblichen Fürstentumb Würtemberg, also gesetzet, daß eine gantze christliche Gemein durchaus mitsingen kann.“ Das war das erste wirkliche Choralbuch in unserem Sinne, nur daß es für Chor statt für Orgel geschrieben war. Wenn Osiander für die Leitung des Gemeindegesangs nur an den Chor, gar nicht an die Orgel denkt, beweist er damit, daß dieses Instrument zu seiner Zeit mit dem Gemeindegesang gar nichts zu tun hatte[14].

In seiner Vorrede gibt er der Zuversicht Ausdruck, durch Verlegung der Melodie aus dem Tenor in den Diskant wirklich Abhilfe geschaffen zu haben, und meint, daß die Laien, wenn sie die Melodie erkennen, nun auch mit Freuden einfallen werden[15].

Ob er sich in dieser Zuversicht nicht getäuscht hat? Es war ja doch nur eine halbe Maßregel, eine falsche Vermittlung zwischen Polyphonie und Monodie. Entweder, wenn ihm an der Polyphonie lag, hätte er, wie man es nachmals in der Schweiz findet, die ganze Gemeinde vierstimmig im Chor singen lassen sollen, oder aber, wenn er auf die Polyphonie verzichten wollte, hätte er den Chor im Einklang, gewissermaßen als Vorsänger fungieren lassen müssen, so etwa wie sicher schon zu seinen Zeiten die Kantoren auf den Dörfern den Choral ohne Chor und Orgel allein durch den einstimmigen Gesang der lieben Schuljugend leiteten.

So aber wollte er Kunstgesang und Gemeindegesang vereinigen und bot statt einer Lösung eine haltlose Vermittlung. Denn wie sollte ein Chor — und die Chöre waren damals numerisch sehr schwach — mit seinen Harmonien die Last des von einer Masse gesungenen Cantus firmus tragen?

Auch Hans Leo Haßler suchte auf diesem Wege vorwärts zu kommen und veröffentlichte neben seinen herrlichen, nur für Chor-

[14] Friedrich Zelle. Das erste evangelische Choralbuch Osianders. 1586. Berlin 1903.

[15] Wenn unter den achtunddreißig Gesängen der Waltherschen Chorstimmen von 1524 zwei den Cantus firmus im Sopran aufweisen, so will das natürlich nicht heißen, daß für diese beiden auf ein Mitsingen der Gemeinde gerechnet wurde.

gesang bestimmten Cantiones sacrae und Sacri concertus noch „Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder auf die gemeinen Melodien mit vier Stimmen simpliciter gesetzt", die laut Vorrede in solcher Art und Massen gefertigt waren, daß sie in der christlichen Versammlung von dem gemeinen Mann neben dem Figural mitgesungen werden konnten[16].

Dennoch ist es falsch, die Meister des kirchlichen Satzes, die um die Wende des XVI. zum XVII. Jahrhundert die Melodie in den Sopran verlegen, alle als Nachahmer Osianders hinzustellen und sie aus praktischen Motiven mit der früheren Gepflogenheit brechen zu lassen. Der Grund ist ein ganz andrer und darin zu suchen, daß die deutsche Kirchenmusik mittlerweile aus dem Banne der niederländischen rein kontrapunktisch interessierten Kunst herausgetreten und unter den Einfluß der italienischen geraten war, in welcher das Melodische anfing sich das Kontrapunktische dienstbar zu machen. Melchior Vulpius[17], Seth Calvisius[18], Michael Prätorius[19], Johann Eccard[20] in ihren herrlichen Tonsätzen folgen also nicht so sehr dem württembergischen Hofprediger als dem Zuge der Kunst.

[16] Hans Leo Haßler wurde geboren zu Nürnberg, anno 1564. Die Fugger schickten den Zwanzigjährigen nach Venedig, daß er bei den dortigen Meistern die Musik erlernte. Von 1601—1608 wirkte er als Organist und Sangmeister in seiner Vaterstadt; 1608 folgte er einem Rufe des Kurfürsten nach Dresden. Aber schon war seine Kraft durch die Schwindsucht fast zerstört. In Frankfurt, wohin er seinen Herrn zum Fürstentage begleitet hatte, erreichte ihn der Tod am 8. Juni 1612.

[17] Melchior Vulpius wurde geboren anno 1560; 1600 kam er als Kantor nach Weimar; ein allzu früher Tod entriß ihn der Kunst schon 1616. Pars prima cantionum sacrarum cum VI, VII, VIII et pluribus vocibus. Jena 1602. Kirchengesäng und geistliche Lieder. Erfurt 1603. Eine Matthäuspassion erschien ebenfalls zu Erfurt.

[18] Seth Calvisius, geboren 1556, war als Philolog, Mathematiker und Musiker zu seiner Zeit gleich berühmt. Als Thomaskantor zu Leipzig, gehörte er unter die Vorgänger Bachs. Er starb 1615. „Kirchengesänge und geistliche Lieder Dr. Lutheri und anderer frommer Christen ... mit vier Stimmen contrapunktweis richtig gesetzt." Leipzig 1597.

[19] Michael Prätorius (1571—1621) war Kapellmeister des Herzogs von Braunschweig. Musae Sionae. Geistliche Concertgesänge über die fürnembsten Teutsche Psalmen und Lieder, wie sie in der christlichen Kirche gesungen werden mit VIII u. XII Stimmen gesetzet (1605—1610; 9 Bände; 1244 Gesänge).

[20] Johannes Eccard, geboren 1553, studierte zu München bei Orlandus Lassus. Nachdem er einige Zeit Kapellmeister der Fugger zu Augsburg gewesen war, folgte

Daß durch diese Wandlung in der polyphonen Kunst der Gemeinde die Möglichkeit geboten wurde, den Cantus firmus des Chores mitzusingen, war an sich reiner Zufall. Wie weit sie davon Gebrauch gemacht hat, wissen wir nicht, wie wir überhaupt in der Kunst gerade das nie erfahren, was für uns von praktischem Interesse wäre, weil sich dieses, als zum alltäglichen Brauch gehörend, nirgends aufgezeichnet findet. Auch die Tatsache, daß in jener Zeit für die Melodien des Gemeindegesangs die Bezeichnung „Choral" aufkommt, lehrt uns nichts darüber[21], es sei denn man läßt sie besagen, daß damals die Melodien der Kirchenlieder aus Gemeindegut Chorgut geworden wären.

Jedenfalls haben die Tonsetzer selbst, trotz ihrer schönen praktischen, auf den Gemeindegesang zielenden Vorschläge in den Vorreden, bei der Arbeit nur an den Chor gedacht, wie ihr bei aller Einfachheit doch so reicher und immer noch motettenhafter Kontrapunkt zeigt[22]. Für uns sind diese durch die Durchdringung von italienischem und deutschem Geist einzigartig schönen Choralsätze reine Chorwerke, und es kommt uns nicht in den Sinn, das Experiment, sie mit dem Gemeindegesang zu verbinden von neuem anzustellen. Wenn man sie aber doch als Chorwerke einmal auch zu hören bekäme! Wann kommt die Zeit, wo diese Kleinodien in unsern Gottesdiensten allsonntäglich ausgestellt werden?

Die Versuche, den Gemeindegesang durch den Chor anführen zu lassen, fanden um die Jahrhundertwende und im ersten Jahrzehnt des XVII. Jahrhunderts statt. Bereits um die Mitte des Jahrhunderts aber ist der Fall dahin entschieden, daß die Orgel diese Rolle übernimmt. Anno 1650 erscheint das Tabulaturbuch von

---

er 1585 einem Rufe des Herzogs von Preußen nach Königsberg, wo er sich alsbald mit der Sammlung und Harmonisierung der in Preußen gebräuchlichen Melodien zu beschäftigen begann. Sein großes Werk „Geistliche Lieder auf den Choral, oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt" (Königsberg 1597 u. 1598), ist die Frucht dieser Arbeit.

Anno 1608 berief ihn der Kurfürst Joachim Friedrich nach Berlin. Er starb 1612.

[21] Bis dahin hatte man nur die Bezeichnung „Geistliches Lied" gekannt.

[22] In Betracht kommen hier die Vorrede Eccards zu den Kirchengesängen von 1597 und die des Michael Prätorius zu den Musae Sionae. Nur eins wird aus ihren Ausführungen klar: daß es sich für sie selbst nur um Versuche handelt. S. auch Rietschel, S. 54 ff.

Samuel Scheidt, mit hundert zur Begleitung des Gemeindegesangs bestimmten Choralharmonisierungen[23].

Das war kein ausgeklügelter Versuch, sondern eine durch die Tatsachen, d. h. durch die Fortschritte des Orgelbaus von selbst gebotene Lösung. Das heilige Instrument war inzwischen für das mehrstimmige Spiel praktikabel hergerichtet und auf eine solche Tonstärke gebracht worden, daß es die schwachbesetzten Chöre jener Zeit an Klangfülle übertraf. Während es bisher den Chor begleitete, der seinerseits den Gemeindegesang stützte, übernahm es nun, durch seine Klangfülle dazu befähigt, die Führung.

Nur daß wir wieder nicht wissen, seit wann die Orgel den Chorgesang beim Choral unterstützte, seit wann sie überhaupt mit dem Chor zusammenwirkte. Vor dem Anfang des XVII. Jahrhunderts war dies wohl nicht der Fall. Vulpius, Prätorius, Eccard und die andern scheinen davon noch nichts zu wissen. Aber schon Johann Hermann Schein, Thomaskantor zu Leipzig, gibt in seinem Cantionale von 1627 den vier-, fünf- und sechsstimmigen Choralsätzen für Chor eine für die „Organisten, Instrumentalisten Lautenisten" bestimmte Bezifferung bei, die am natürlichsten auf eine gemeinsame Ausführung durch Chor und Orgel gedeutet wird[24].

Man darf sich aber die Choralbegleitung durch die Orgel, wie sie sich in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts durchsetzte, nicht so vorstellen, als hätte die Orgel den Chor beim Choral verdrängt. Der Chor, noch zu Bachs Zeit, wirkte nach wie vor beim

---

[23] Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder und Psalmen Doctoris Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer, für die Herren Organisten, mit der christlichen Kirchen und Gemeine auf der Orgel, desgleichen auch zu Hause, zu spielen und zu singen. Auf alle Fest und Sonntage durchs gantze Jahr. Mit vier Stimmen componiert von Samuel Scheidt. Görlitz 1650.

Samuel Scheidt (1587—1654) war Organist zu Halle. Er ist der eigentliche Begründer der deutschen Orgelkunst.

[24] Rietschel, S. 57 u. 53. Anno 1637 gab Theophilus Stade, Organist zu St. Lorenz in Nürnberg, Haßlers Kirchengesänge neu heraus mit einem Vorwort, in welchem er sie seinen „lieben und getreuen Collegen" zueignet, „die durch die Orgel die Gemein bei rechter Melodie, Höhe und Tiefen zusammenhalten". Dies weist darauf hin, daß die Orgel damals in Nürnberg beim Choral irgendwie beteiligt war. Das Wie ergibt sich jedoch weder aus der Vorrede, noch aus der Veröffentlichung. Aber interessant ist, daß der Chorsatz einfach auf Orgel übertragen wird.

Choral mit, und zwar in mehrstimmigem Satz, nur daß die Orgel, gewissermaßen als ein zweiter sprachloser stärkerer Chor, die Führung hatte.

Für die Orgelkunst als solche war diese mit der Choralbegleitung gegebene Übertragung der vokalen Polyphonie auf das heilige Instrument von eminenter Bedeutung. Der Choral wurde der Erzieher der Organisten und führte sie von der falschen auf der Klaviatur herumirrlichterierenden Virtuosität zum wahren, einfachen Orgelstil. In jenem Augenblicke verläßt die deutsche Orgelkunst die Bahn der italienischen, französischen und niederländischen, um unter steter Beaufsichtigung durch den Choral den Weg zu gehen, auf dem sie im Verlauf zweier Generationen zur Vollendung gelangen sollte. Weil er durch den Choral schon tatsächlich in den Besitz des wahren Orgelstils gesetzt ist, sieht Scheidt seine Lebensaufgabe darin, den „kolorierten" Orgelstil der Schule des Holländers Sweelinck zu bekämpfen[25].

Hier zeigt sich, wie die Idee zuletzt doch immer stärker ist als die Umstände. Nicht Paris, nicht Venedig, wo alles dafür geschaffen schien, brachten die vollendete Orgelkunst hervor, sondern die armen Kantoren und Schulmeister eines mittellosen Landes, wie es das Deutschland der zwei Generationen nach dem dreißigjährigen Kriege war. Wie klein erscheint schon Frescobaldi, der unter seinen Zeitgenossen so berühmte Organist der Peterskirche, neben einem Samuel Scheidt, dessen Namen man jenseits der Alpen nicht kannte[26].

Mit dem Augenblicke, wo Orgel, Chor und Gemeinde den Choral

---

[25] Jan Pieters Sweelinck (1540—1621) war Organist zu Amsterdam. Alle norddeutschen Organisten standen unter seinem Einfluß.

[26] Dabei war das formale Können der romanischen Meister zum Teil ganz hervorragend. Man kann dies erst neuerdings beurteilen, wo man nicht nur ihre Namen, sondern auch ihre Werke wieder kennt. Ganz besonders sei auf Alex. Guilmants »Archives des Maîtres de l'orgue« hingewiesen, in welchen bis jetzt die Kompositionen von Titelouze, A. Raison, Roberday, L. Marchand, Clérambault, du Mage, d'Aquin Gigault, Grigny, F. Couperin, Boyvin und Dandrieu erschienen sind. Beim Studium dieser Werke hat man den Eindruck, daß Bach davon mehr kannte und von diesen Meistern mehr beeinflußt worden ist, als man gewöhnlich annimmt. Es wäre zu wünschen, daß diese Veröffentlichungen den Weg zu allen deutschen Bibliotheken fänden. Sie füllen eines der wichtigsten Kapitel in der Geschichte der Orgelkunst aus. Sehr viele dieser alten Stücke sind auch heute noch praktisch verwertbar.

zusammen ausführten, war es notwendig gegeben, daß jene alternierende Wiedergabe, bei welcher die Orgel gewisse Verse für sich allein musizierte, einmal in Abgang kommen mußte. Wie ausgebildet diese selbständige Verwendung der Orgel damals aber war, ersehen wir aus Scheidts anno 1624 erschienener Tabulatura nova. Sie enthält hauptsächlich eine Art von Variationen über die gebräuchlichsten Choräle, wobei die Zahl der Variationen der Zahl der Verse des Liedes entspricht, und über die Hymnen der verschiedenen Zeiten des Kirchenjahrs, welche in Halle damals noch lateinisch, also nicht wie andererorts als deutsche Lieder, gesungen wurden. Dazu kommen noch liturgische Stücke, als Kyrie, Gloria, Magnificat und der Psalmus sub communione „Jesus Christus unser Heiland", die auf dieselbe Art bearbeitet werden[27].

Die dreiundzwanzig Jahre früher erschienene „Cellische Tabulatur" ist ähnlich angelegt, nur daß sie noch sämtliche „Katechismuslieder" mit enthält.

Wie lange der durch alle zeitgenössischen Tabulaturen bezeugte Brauch, Gesangstücke auf der Orgel selbständig zu musizieren, sich noch gehalten hat, nachdem er dem Untergang geweiht war, läßt sich nicht mehr ermitteln. Wenn man die überaus zahlreichen Bachschen Bearbeitungen des Chorals „Allein Gott in der Höh sei Ehr" überblickt, ist man versucht anzunehmen, daß noch zu seiner Zeit das bei Scheidt bezeugte Respondieren der Orgel auf das vom Pfarrer

---

[27] Scheidts Tabulatura nova besteht aus drei Teilen. Die beiden ersten enthalten die durch alle Strophen durchgeführten Choräle und dazu noch Variationen derselben Art über weltliche Lieder, als da sind die cantio Belgica „Wehe, Windgen, wehe" (zwölf Verse), die cantio Gallica »Est-ce Mars« (zehn Verse) und das deutsche Lied „Also geht's, also steht's" (sieben Verse). Ein dritter Teil mit den Kyries, den Glorias, den Magnificats in den verschiedenen Tönen und den Hymnen soll den Organisten als liturgisches Annuale dienen. Die Hymnen sind folgende:

Hymnus de adventu: Veni redemptor.
Hymnus de nativitate: A Solis ortus cardine.
Hymnus tempore quadragesimali: Christe qui lux es et dies.
Hymnus de resurrectione: Vita sanctorum, decus angelorum.
Hymnus de sancto spiritu: Veni creator spiritus.
Hymnus de sancta Trinitate: O Lux, beata Trinitas. Credo (Choralis in Basso).
Psalmus sub communione: Jesus Christus unser Heiland.

am Altar intonierte Gloria sich bei gewissen Gelegenheiten erhalten hat.

Wie es zu Bachs Zeiten mit dem Gemeindegesang bestellt war, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Das eine war jedenfalls erreicht: daß die Zahl der im Gottesdienst verwandten Lieder bedeutend gestiegen war. Jedes Evangelium hatte deren eines oder mehrere zugewiesen erhalten, so daß am betreffenden Sonntage immer dieselben gesungen wurden. Man nannte sie die Cantica de tempore; in den Gesangbüchern bildeten sie die erste Klasse und waren nach den Sonntagen des Kirchenjahres geordnet. Der Kantor steckte sie von sich aus an, ohne jemanden zu fragen. Es war also nicht wie heutzutage, wo die Lieder jedesmal durch den Pfarrer nach der Zusammenstimmung mit seiner Predigt ausgewählt werden.

Von diesem Usus der Cantica de tempore aus ist es zu verstehen, wie die Organisten der Zeit Pachelbels und Bachs darauf kamen, Zyklen von Choralvorspielen auf alle Sonntage des Kirchenjahrs zu schreiben.

Ob aber die Gemeinde alle diese Lieder beherrschte und lebendig und kräftig mitsang, ist eine andere Frage. Bekannt ist, daß Mattheson und die berühmten Hamburger Künstler vom Gemeindechoral gar nichts hielten und solchen Gesang überhaupt nicht mehr als Musik angesehen wissen wollten. Das läßt darauf schließen, daß es in ihren Kirchen nicht glänzend darum bestellt gewesen sein mag und sie ihrerseits nichts taten, ihn zu heben. In andern Städten mit berühmten Chören wird es wohl ebenso gewesen sein. Die Kantate, jenes in den Gottesdienst eingeschobene geistliche Konzert, absorbierte alles Interesse, und der Kunstgesang hatte, wie am Anfang der Reformation, abermals triumphiert.

Ob es in Leipzig in dieser Hinsicht besser als in andern Städten bestellt war, wissen wir nicht. Tatsache ist, daß von Bach kein Wort überliefert wird, das ihn uns, zum Unterschied von seinen Zeitgenossen, von einem besonderen Interesse für den Gemeindegesang als solchen beseelt zeigt. In seinen Passionen hat er ihn jedenfalls nicht zur Mitwirkung herangezogen, trotz der herrlichen Rolle, die er dem Choral in jenen Werken zuteilt. Höchstwahrscheinlich sangen die Leipziger Gemeinden zu Zeiten Bachs nicht so gut, als man es gewöhnlich annimmt.

Erst als die konzertierende Musik, in der Generation nach Bach, aus dem Gottesdienst verbannt wurde und jene städtischen Chöre, die den Kirchen zugeteilt waren, nicht mehr existierten, brach die Zeit an, wo der Gemeindegesang die charakteristische und einzige Gottesdienstmusik des Protestantismus wurde. In der Epoche des Rationalismus und Pietismus verwirklichte sich das Ideal, welches die Reformation wohl erschaut, aber aus konservativen und künstlerischen Gründen nicht weiter verfolgt hatte. Mag der Rationalismus auch noch so barbarisch gegen das alte Kirchenlied vorgegangen sein: um den Gemeindegesang als solchen hat er seine großen Verdienste. Schließlich wollte er das alte Kirchenlied ja nur darum zugunsten eines neuen außer Kurs setzen, weil es in Sprache und Gedanken den Gläubigen jener Zeit zu fremd geworden war, um wirklich Gemeindelied sein zu können.

Ob die Lösung, den Gemeindegesang durch die Orgel zu unterstützen, wirklich eine ist, mag dahingestellt bleiben. Sie hat sich durchgesetzt, weil sie praktisch ist. Aber das Ideal ist ein solcher von der Orgel angeführter, unselbständiger Gemeindegesang nicht; ideal ist allein derjenige, der ohne jede Begleitung frei und stolz einherschreitet, wie es der Gemeindegesang des Mittelalters und der ersten reformatorischen Periode wirklich tat.

Vielleicht war jenes vollständige und unverbundene gottesdienstliche Nebeneinanderwirken von Orgel, Chor und Gemeinde in seiner Art überhaupt ein Ideal, dem man einmal wieder mehr denn jetzt nachstreben wird.

V. Die Choralvorspiele bis zu Bach.

Philipp Spitta. J. S. Bach. Bd. I, S. 95 ff.
A. G. Ritter. Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im XIV. bis zum Anfang des XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1884. 2 Bände.
Carl von Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang. Bd. II, 1845.
Franz Commer. Musica sacra. Bote und Bock, Berlin.
K. Straube. Alte Meister des Orgelspiels. Peters, Leipzig 1904.

In dem Maße als die selbständige Ausführung der Lieder- und Hymnenverse auf der Orgel durch die Logik der Umstände außer Gebrauch kam, gewann das Präambulieren auf den Choral an Be-

deutung. Wie es bis auf Scheidt mit diesem Präludieren gehalten wurde, wissen wir nicht, da uns solche Kompositionen nicht erhalten sind. Auch von Scheidt sind uns keine überkommen. Aber von seiner Zeit bis auf Bach widmen die hervorragendsten deutschen Orgelmeister ihre beste Kraft nicht der freien Komposition, sondern gerade dem Choralvorspiel, oder, wie man damals sagte, „den Chorälen zum Präambulieren".

Die drei großen Meister auf diesem Gebiete sind Pachelbel, Böhm und Buxtehude.

Zwar kann man nicht sagen, daß sie in der Technik über Scheidt hinaus etwas Neues geschaffen haben. Die Orgelkunst überhaupt ist ja in dieser Hinsicht bis auf den heutigen Tag über den Meister von Halle nicht hinausgekommen, und es ist nicht abzusehen, wie ihr dies jemals gelingen soll. Scheidt gehörte zu jenen Geistern, deren klares Denken mit der Helligkeit und Schnelligkeit des Lichtes eine Welt, die sich vor ihnen auftut, im Augenblick und bis zu Ende durcheilt. Als er in seinen Choralversen für Orgel sich vor die Aufgabe gestellt sah, bei mehrstimmigem Spiel die Melodie mit einer besonderen Klangfarbe nicht nur im Sopran, sondern auch im Alt, im Tenor und im Baß scharf hervortreten zu lassen, überschaute er mit einem Blick alle möglichen Lösungen und faßte seine Erkenntnis in jenen berühmten Sätzen zusammen, die überhaupt alles enthalten, was man über die sinngemäße Verwendung der Manuale und des Pedals ausdenken kann[1]. Im dritten Jahrzehnt des XVII. Jahrhun-

[1] Es handelt sich um die bekannten Ausführungen am Schlusse des dritten Teils der Tabulatura nova (1624): „Ist es ein Bicinium und der Choral ein Diskant, so spielet man den Choral mit der rechten Hand auf dem Ober Clavier oder Werk, und mit der linken Hand die 2 Partes auf dem Rückpositif. Ist der Choral ein Diskant mit 4 Partien, so spielt man den Choral auf dem Rückpositif mit der rechten Hand, den Alt und Tenor auf dem Ober Clavier oder Werk mit der linken Hand und den Baß mit dem Pedal. Ist der Choral ein Tenor, so spielt man den Choral auf dem Rückpositif mit der linken Hand und die andern Partien auf dem Ober Clavier oder Werk mit der rechten Hand, den Baß mit dem Pedal. Den Alt kann man auch absonderlich spielen mit 4 Partien auf dem Rückpositif, aber man muß den Diskant auf dem Ober Clavier nehmen mit der rechten Hand, den Tenor und Baß auf dem Pedal zugleich 2 Stimmen, aber es muß sonderlich dazu componiert sein, daß der Tenor nicht höher als $\bar{c}$, da man das d auf den Pedalen selten findet, und auch nicht weit von einander setzet,

derts spricht er von der Ausführung zweier obligater Stimmen auf dem Pedal als von etwas ganz Selbstverständlichem und verlangt auf jeder Orgel eine vierfüßige Pedalstimme, um bei jeder Gelegenheit in der Lage zu sein eine Mittelstimme mit den Füßen zu spielen!

Nun war den Orgelspielern, und was fürs erste fast noch wichtiger war, den Orgelbauern die Bahn vorgezeichnet[2]. Sie brauchten nur vorwärts zu gehen. Wie im Sprung überholt die mitteldeutsche und norddeutsche Kunst die der Romanen und Südländer. Mit Recht sagt Spitta, daß, was im Süden als Probierstein höchster Virtuosität angesehen wurde, an den Kompositionen der nordischen Meister gemessen, fast wie Elementarübung erscheint[3].

In der Technik gab es also für Pachelbel, Böhm, Buxtehude und ihre Zeit keine neuen Errungenschaften zu erstreben. Wohl aber war ihnen beschieden die verschiedenen Formen des Choralvorspiels zu schaffen.

Fast am großartigsten ist die Konzeption Pachelbels[4], der das

---

nur ein 8 oder 5 oder 3, denn man solches sonsten mit den Füßen nicht voll erspannen kann.

NB. Aber diese Manier ist die schönste und zum allerbequemsten zu thun, den Alt auf dem Pedal zu spielen, der Handgriff und Vorteil aber ist an den Registern und Stimmwerk in der Orgel, daß man dieselben wohl zu disponieren weiß von 4 u. 8 Fuß Ton. 8 Fuß Ton muß stets auf dem Positif sein und 4 Fuß Ton auf dem Pedal."

[2] Über die Entwicklung der Orgelbaukunst siehe Otto Wangemann, Geschichte der Orgel und der Orgelbaukunst. Demmin 1880. Die Orgel. Ihre Geschichte und ihr Bau. Dritte Auflage. Leipzig 1895.

[3] Philipp Spitta. Über J. S. Bach. Sammlung musikalischer Vorträge. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1879.

[4] Johann Pachelbel war geboren 1653. Von 1674—1677 lebte er zu Wien als der Gehilfe des Organisten zu St. Stephan. Später finden wir ihn in Eisenach, Erfurt, wo er zwölf Jahre blieb, Stuttgart und Gotha. Zuletzt, 1695, kam er nach Nürnberg, in seine Vaterstadt als Organist zu St. Sebald. Er starb 1706.

Acht Choräle zum Präambulieren bei Christian Weigel. Nürnberg 1693.

„Tabulaturbuch geistlicher Gesänge D. Martini Lutheri und anderer gottseliger Männer sambt beygefügten Choral-Fugen durchs gantze Jahr. Allen Liebhabern des Claviers componieret von Johann Pachelbeln, Organisten zu St. Sebald in Nürnberg. 1704." 160 Melodieharmonisierungen; 80 kleine Choralvorspiele. Das Manuskript befindet sich auf der großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

Beispiele von Pachelbelschen Chorälen bei Ritter und Commer. Ein Teil seiner Werke erschien in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich. VIII. Jahrg. Bd. II.

Choralvorspiel als Choralfuge auffaßt. Jeder einzelne Satz der Melodie wird in einem fughettenartigen Vorspiel durchgeführt, zu dessen Beschluß er als Cantus firmus erscheint. Das Choralvorspiel als Ganzes besteht also aus lauter Einzelfugen, die dadurch zusammengehalten sind, daß ihre Themen in dieser Reihenfolge eine Choralmelodie bilden. Es ist die Form des Choralvorspiels wie sie uns z. B. in den beiden großen Bachschen Bearbeitungen von „Aus tiefer Not" (VI, Nr. 13 und 14) entgegentritt.

Diese Art war damals am weitesten verbreitet. Pachelbel übte als Lehrmeister Mitteldeutschlands einen Einfluß aus, den man nicht leicht zu hoch anschlagen dürfte. Ein Genie war er nicht. Er war nicht einmal immer geistreich, und seine Kunst ist nicht frei von einer gewissen Starrheit und Steifheit.

Aber er besitzt das Gefühl für die Würde des kirchlichen Instruments und hat es seinen Schülern anerzogen. Das war sein größtes Verdienst. Man bedenke, daß bei Scheidt, wie bei Frescobaldi, eine profane Auffassung der Orgelkunst neben der kirchlichen einhergeht. Noch die Tabulatura nova steht unter dem Zeichen dieses Dualismus, da sie unbefangen Variationen über weltliche Lieder neben Choralvariationen bietet. Bei Pachelbel ist diese Unbefangenheit überwunden, um in der deutschen Orgelkunst nie wiederzukehren.

Wenn der Durchschnitt der deutschen Organisten im Zeitalter Bachs auf einer Höhe stand, wie sie seither eigentlich niemals mehr erreicht worden ist, so kommt dieses Verdienst Pachelbel zu. Als Typus jener Organistengeneration wäre Johann Gottfried Walther, Bachs Kollege zu Weimar, zu erwähnen, den der Hamburger Musikschriftsteller Mattheson den „zweiten Pachelbel" nannte[5]. Er soll — so berichtet Matthesons Critica musica (1725) — einen ganzen Jahrgang Choralvorspiele im Pachelbelschen Typus komponiert

---

[5] Johann Gottfried Walther, geboren 1684, war eigentlich zum Studium der Rechte bestimmt, zeigte aber schon früh so reiche musikalische Kenntnisse, daß er 1702 als Organist nach Erfurt berufen wurde. Anno 1707 kam er an die Stadtkirche von Weimar — Bach war an der Hofkapelle — und blieb in diesem Amte bis zu seinem Tode (1748). Am bekanntesten ist er als Verfasser des Musikalischen Lexikons, das 1732 zu Leipzig erschien und die wertvollsten Notizen über die Kunst und die Künstler seiner Zeit enthält. Wichtig ist auch seine große Sammlung von Choralvorspielen der verschiedensten Meister. Durch seine Abschrift sind uns allein über dreißig Choralvorspiele Buxtehudes erhalten.

haben. Zwei derselben gerieten durch einen Irrtum der Überlieferung unter Bachs Werke[6]. Das zeugt für die Kunst, die sich darin offenbart. Und wirklich haben wir es mit einem korrekten, zuweilen sogar erfindungsreichen Orgelstil zu tun.

Auch aus den Choralvorspielen von Johann Christoph Bach (1642—1703), Organist zu Eisenach, und Johann Michael Bach (1648—1694), Organist zu Gehren, den Oheimen Johann Sebastians, kann man auf das gründliche Können jener Pachelbelschen Organistengeneration schließen[7].

Bei all ihren Vorzügen leidet aber die Pachelbelsche Form des Choralvorspiels an dem schweren künstlerischen Fehler der Inkohärenz. Die Choralmelodie, das Band, welches die einzelnen Fughetten zusammenhalten soll, vermag nicht ihnen wirklich eine innere Einheit zu verleihen. Zuletzt bleiben es doch nur aneinandergereihte Stückchen.

Eigentlich ist ja das Pachelbelsche Choralvorspiel für Chor gedacht. Wenn das Wort zur Melodie hinzutritt, schweißen beide vereint die fugenartigen Ausführungen jedes Satzes zu einem wirksamen Ganzen zusammen. Bei den Choralchören in Bachs Kantaten, die rein nach dem Muster Pachelbelscher Choralvorspiele gearbeitet sind — man denke an die Kantate „Ein feste Burg" —, hat man wirklich einen gewaltigen Gesamteindruck. In Pachelbels Choralvorspielen, wo das Wort die Melodie im Stiche läßt, ist dies nicht der Fall. Jede Fughette führt ein selbständiges Dasein.

Das empfanden schon die Zeitgenossen und fühlten sich deshalb berechtigt die Fughetten über die erste Choralzeile zu selbständigen Kompositionen zu erheben. Es dürfte wohl als erwiesen gelten, daß eine Reihe uns überlieferter Pachelbelscher Choralfughetten

---

6 Bach VI, Nr. 24 u. 28. (S. Spitta I, S. 385 u. 818.)

7 Von Johann Christoph Bach sind uns vierundvierzig, von Johann Michael zweiundsiebenzig Choralvorspiele erhalten.

Zu nennen wären noch Friedrich Wilhelm Zachau (gest. 1714), an der Liebfrauenkirche zu Halle, der Lehrer Händels, und Johann Kuhnau (1667—1722), der Vorgänger Bachs im Leipziger Thomaskantorat.

Bedeutendes scheint auch Tunder, Buxtehudes Vorgänger in Lübeck auf diesem Gebiete geleistet zu haben, nur daß uns leider wenig von seinen Orgelwerken erhalten ist.

über die erste Verszeile ursprünglich zu vollständigen Choralvorspielen gehörten und erst vom Abschreiber, aus Gründen der praktischen Verwendbarkeit, vom Ganzen losgetrennt worden sind[8].

Ganz anders faßt Meister Böhm zu Lüneburg das Choralvorspiel auf[9]. Er steht unter dem Einfluß des „koloristischen" Stils der Sweelinckschen Schule. Seine Art besteht vorzugsweise darin, die Choralmelodie in üppige Koloratur aufzulösen und diese reichbewegte Paraphrase über einer einfachen, mehr oder minder frei erfundenen harmonischen Begleitung dahinziehen zu lassen. Die steife Würde Pachelbels ist ihm fremd. Seine Werke sind Leben und Bewegung. Bei ihm findet sich schon der Basso ostinato, d. h. die kontinuierliche Wiederholung eines charakteristischen Motivs im Pedal, womit dann Bach in seinen Choralvorspielen so überraschende Wirkungen erzielt. Des Thomaskantors Bearbeitung von „Nun kommt der Heiden Heiland" (VII, Nr. 45) dürfte etwa einen Begriff von der Manier des Lüneburger Meisters geben.

Nur nebenbei sei des Hamburger Organisten Johann Adam Reinken Erwähnung getan, der es in der Geschichte des Choralvorspiels durch zwei Werke von sträflicher Länge zu einer gewissen Berühmtheit gebracht hat. Heinrich Scheidemann, ein Schüler Sweelincks, Organist an der Katharinenkirche zu Hamburg, war sein Lehrer gewesen. Ihm folgte er 1664 im Amte nach, um es achtundfünfzig Jahre, bis zu seinem Tode, 1722, zu versehen.

Er war auf seine beiden langen Choräle sehr stolz. Der eine, über „Es ist gewißlich an der Zeit" zählte zweihundertzweiunddreißig Takte, der andere über „An Wasserflüssen Babylon" brachte es gar auf dreihundertfünfunddreißig. Letzteren ließ er in Kupfer stechen. Die Melodie bewegt sich wie bei Böhm in bunten Koloraturen, während die Begleitung, mehr in Pachelbelscher Manier,

---

[8] Das ist wohl bei einer Reihe der kleinen Choralvorspiele aus dem Tabulaturbuch von 1704 der Fall. S. Eitner, Monatshefte für Musikgeschichte 1874 und Ritter, Geschichte des Orgelspiels. I, S. 151.

[9] Georg Böhm, geboren 1661, wurde 1698 an die Johanniskirche zu Lüneburg berufen, und versah das Organistenamt daselbst bis zu seinem Tode, 1733. Von seinen Chorälen sind uns achtzehn überkommen. Beispiele bei Commer, Ritter, in A. W. Gottschalgs Repertorium und bei Straube, Alte Meister des Orgelspiels. Peters 1904.

sich auf den Motiven der einzelnen Melodiezeilen erbaut. Das Doppelpedal spielt eine große Rolle.

So groß das technische und virtuosenhafte Können ist, das uns in diesen beiden Werken entgegentritt, so unbefriedigend sind sie in musikalischer Hinsicht. Alles ist nur auf den äußerlichen Effekt berechnet. Die Melodie wird zu Tode gequält, und der Hörer weidet sich an der Kunst der Marter[10].

Ungleich höher steht der Lübecker Meister Dietrich Buxtehude (1637—1707), der 1668 dem berühmten Franz Tunder an der St. Marienkirche nachfolgte. Er ist der größte Organist zwischen Scheidt und Bach und darf wohl als der eigentliche Schöpfer der deutschen Orgeltokkata gelten[11].

Seine Choralvorspiele sind Choralphantasien, und zwar der verschiedensten Art, von der einfachsten bis zur kunstvollsten. In den einfachen geht die Melodie, kaum hie und da von einigen Verzierungen umspielt, schlicht ihres Weges, von interessanten immer geistreich bewegten Harmonien geleitet. Bachs Choralvorspiele über „Herzlich tut mich verlangen" (V, Nr. 27) und „Liebster Jesu wir sind hier" (V, Nr. 36) sind in der Art dieser einfacheren Buxtehudeschen Phantasien gehalten und geben ein Bild seiner Schöpfungen. Nur daß das Bild das Original etwas idealisiert, da die Innigkeit, welche Bach in diese kleinen Phantasien hineinzulegen verstand, denen Buxtehudes für gewöhnlich nicht in demselben Maße eignet[12].

In den größeren Choralvorspielen reißt er die Melodie auseinander, wirft die Stücke in den Strom einer glänzend bewegten Phantasie

---

[10] Eine Analyse des Choralvorspiels über „An Wasserflüssen Babylons" bei Ritter. Das hindert nicht, daß Reinken ein hervorragender Künstler war.

[11] In letzter Linie geht die Orgeltokkate auf Claudio Merulo (1532—1604), den großen Meister der venezianischen Orgelschule zurück, die sich ihrerseits aus der niederländischen entwickelt hatte. Die Tokkate wurde dann durch Frescobaldi zu einer Vollendung gebracht, über welche sie in der romanischen Kunst nicht mehr hinauskommen sollte. Georg Muffats berühmter »Apparatus musico-organisticus« 1690 bezeichnet eigentlich schon den Stillstand einer Kunst, deren letzter großer Vertreter er ist.

[12] Buxtehudes Orgelwerke wurden von Ph. Spitta in zwei Bänden herausgegeben. Breitkopf und Härtel. Leipzig 1876—1877. Der erste enthält die freien Kompositionen, der zweite die Choralvorspiele. Eine neue Ausgabe besorgte Seiffert. Der kleinen Choralphantasien sind zweiunddreißig.

und läßt sie am Ohr des Hörers vorbeitreiben, das eine im Sopran, das andere im Alt, ein anderes im Tenor, ein anderes im Baß, wie die Erfindung es ihm gerade eingibt. Bachs Choralvorspiel über „Ein feste Burg" (VI, Nr. 22) ist ganz im Geiste dieser im guten Sinn des Wortes virtuosen Art Buxtehudes erdacht[13].

Das sind die Formen des Choralvorspiels, welche die Meister des ausgehenden XVII. Jahrhunderts sich schufen. Vom formalen Standpunkt haben sie ihre Aufgabe vollständig gelöst, da sie alle möglichen Typen der Gattung scharf herausgearbeitet haben. Es sind ihrer drei. Entweder man führt das ganze Vorspiel aus den Motiven der Melodie auf, wobei man die letztere nicht antastet, sondern als Cantus firmus einherziehen läßt. Das ist das motivistische Verfahren Pachelbels.

Oder aber, man löst die Melodie in Arabesken auf, daß sie sich wie eine blühende Schlingpflanze an einer einfachen Harmonie entlang rankt. Das ist die koloristische Manier Böhms.

Oder endlich, man setzt die Melodie zum Mittelpunkt einer freien Phantasie, und erhält die Buxtehudesche Choralphantasie.

Alle andern erdenkbaren Arten von Choralvorspielen sind nur Mittelformen zwischen diesen drei Urtypen, die man dadurch erhält, daß man in der Pachelbelschen Choralfuge den Cantus firmus leicht koloriert und ornamentiert, oder in die Harmonien, welche die Böhmsche Choralarabeske tragen, Motive der Melodie einwebt, oder endlich die Themen der Buxtehudeschen Phantasie mehr oder minder frei aus der Choralmelodie entspringen läßt.

Diese Urtypen und Zwischenformen fand Bach vor. Er hat keine neuen geschaffen. Auch Brahms und Reger, so modern sie sind, haben dies nicht getan, weil es eben unmöglich ist. Der Unterschied zwischen Bach und seinen Vorgängern besteht nur darin, daß er es weiter gebracht hat als bis zur Form und sie nicht.

Je mehr man die Entwicklung der Dinge, auf welchem Gebiet es auch immer sei, zu ergründen strebt, desto mehr wird man gewahr, daß einer jeden Zeit Schranken der Erkenntnis gesetzt sind, vor denen sie Halt machen muß, und zwar immer gerade in dem

---

[13] Neben Buxtehude ist noch der reichbegabte, allzu früh verstorbene Husumer Organist Nicolaus Bruhns (1665–1697) zu erwähnen. Sein Choralvorspiel über „Nun komm der Heiden Heiland" findet sich bei Commer.

Augenblick, wo man meint sie könne nicht anders als den Fuß vorwärts setzen, um zu einer greifbar nahen höheren, definitiven Erkenntnis zu gelangen. Die wirkliche Geschichte des naturwissenschaftlichen, des philosophischen, des religiösen Fortschritts, der Geisteswissenschaften überhaupt, ist die Geschichte der unbegreiflichen Stillstände, der Erkenntnisse, die einer Epoche unerschwinglich waren, trotzdem alles dazu angetan war, sie darauf zu führen, der Gedanken, die sie nicht dachte, nicht weil sie nicht konnte, sondern weil sie sie auf Grund eines geheimen Befehls nicht denken durfte.

Die wahre Geschichte der Kunst nicht minder ist die Geschichte der unsichtbaren, unüberwindlichen Schranken, die erst fallen, wenn die Zeit gekommen, wobei niemand versteht, warum dies gerade in dem Moment geschieht, wo wir es konstatieren, und nicht gerade so gut früher oder später. So bleibt es unbegreiflich, daß die Meister, welche die Typen des Choralvorspiels geschaffen haben, nicht erkannten, daß es eben nur Formen waren, und daß sie kein Bedürfnis empfanden der Form Leben zu geben, indem sie ihr den Geist der Dichtung, die zur Melodie gehört, einhauchten. Sie sehen nicht, daß das Choralvorspiel, wenn es wirklich ein solches sein will, nicht nur aus der Melodie, sondern auch aus dem Text geboren sein muß. Wie die vorbachischen Meister des Choralsatzes nur die Melodie, nicht den Text harmonisieren, so schreiben sie Choralvorspiele, deren Inspiration rein musikalischer Art ist und der Poesie nichts verdankt. Ihre Erfindung mag noch so geistvoll sein: nie ist sie aus dem Text geflossen.

Bei Buxtehude ist alles interessant. Manche Choralvorspiele sind mit wirklicher Empfindung gesetzt; bei einem oder dem andern spiegelt sich wohl auch der Text etwas in der Musik wieder. So, wenn er in dem Vorspiel über „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" das „Fallen" in Baßfiguren mehrmals andeutet. Bei näherem Zusehen entdeckt man aber, daß diese Textreminiszenzen mehr zufälliger Art sind, und daß er, ebensowenig wie die andern, prinzipiell und bewußt von der Poesie ausging.

So haben sie zuletzt doch nur Vorläuferarbeit geleistet. Vielleicht wüßten wir nicht, daß es nur solche war, wenn nicht der Größere nach ihnen gekommen wäre, der, als er fast noch bei diesen Meistern in die Lehre ging, es mit Intuition des Genies erfaßte, daß das wahre Choralvorspiel die Poesie, welche der Melodie den

Namen gab, zu Worte kommen lassen müsse und die Hörer nicht nur auf die Melodie, sondern auch auf den Inhalt vorbereiten solle ... und der das Geheimnis besaß, Töne reden zu lassen.

Nirgends herrscht das Wort von dem Vollkommenen, vor dem das Unvollkommene aufhören muß, so streng wie in der Musik. Primitive Malerei behält ihren künstlerischen Zauber für alle Zeit. Sie hat es mit der Natur, dem Wirklichen, zu tun und gibt sie bei aller Unbeholfenheit mit einer Ursprünglichkeit wieder, die auf den Beschauer aller Zeiten so unmittelbar wirkt, daß er selber nun die Dinge mit den Kinderaugen jener ersten Künstler sieht. Für die Musik aber besteht keine Welt der Wirklichkeit, aus der dem Abbild jederzeit Leben zuströmt, sondern sie ist das Abbild einer unsichtbaren Welt, die nur von denjenigen für immer in Tönen festgehalten werden kann, die sie in der Vollkommenheit schauten und wiederzugeben wußten. Alles andere verblaßt und verbleicht mit der Zeit bis zur Unkenntlichkeit. Es kann wohl noch historisch interessieren, als Anstrengung auf ein Ziel hin, aber unmittelbar künstlerisch zu befriedigen, ist ihm nicht mehr verliehen.

Das erfährt jeder, dem es die Choralvorspiele Burtehudes und der andern alten Meister angetan haben. Zuerst denkt er wunder welch' künstlerische Schätze entdeckt zu haben. Wenn er sie aber dann fortgesetzt vornimmt, überkommt ihn die Ernüchterung. Er wird gewahr, daß er sie relativ, d. h. mit dem uns anerzogenen historischen Verständnis, betrachtet und mit jener erlernten idealisierenden Gerechtigkeit gewertet hat, die dem Forscher wohl ansteht, dem Künstler aber von Haus aus fremd ist und fremd sein muß, da die Maßstäbe der Kunst absolute und unmittelbare sind.

So sind zuletzt die Choralvorspiele der vorbachischen Meister auch für den modernen Bewunderer, der ihnen Gerechtigkeit und mehr als Gerechtigkeit widerfahren lassen will, nicht mehr als was sie an sich sind: Formen, die sie auf einen kommenden größeren Meister hin schufen, daß er sie fände, wenn er sie brauchen würde, um daraus lebendige Gebilde entstehen zu lassen.

VI. Die Kantaten und Passionen bis zu Bach.

Philipp Spitta. J. S. Bach. Bd. I, 1873.
von Winterfeld. Bd. III, Der evangelische Kirchengesang im XVIII. Jahrhundert. Leipzig 1847.
R. Freiherr von Liliencron. Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. Schleswig 1893.
Otto Kade. Die älteste Passionskomposition bis zum Jahr 1631. Gütersloh 1893.
C. H. Bitter. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Berlin 1892.
Joseph Sittard. Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik. Stuttgart 1881.
Franz M. Böhme. Die Geschichte des Oratoriums für Musikfreunde kurz und faßlich dargestellt. 2. Auflage. Gütersloh 1887.
Otto Wangemann. Geschichte des Oratoriums. Demmin 1881.
Philipp Spitta. Heinrich Schütz' Leben und Werke. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. S. 1—60.
— Die Passionen nach den vier Evangelien von Heinrich Schütz. Leipzig 1886.
— Die Anfänge madrigalischer Dichtkunst in Deutschland. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. S. 63—76.
C. Stiehl. Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck. Leipzig 1886.
Arrey von Dommer. Elemente der Musik. 1862.
Wilhelm Langhans. Die Geschichte der Musik des XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1882. Bd. I.

Die Werke der in diesem Kapitel angeführten Meister sind fast alle in den Denkmälern der Tonkunst erschienen.

In der Geschichte der Kantate handelt es sich um zwei Fragen: eine liturgische und eine musikalische.

Wie kommt man in der evangelischen Kirche dazu, ein geistliches Konzert zwischen die Verlesung des Evangeliums und die Predigt einzuschieben, d. h. gerade an der Stelle, wo man eine solche musikalische Unterbrechung am allerwenigsten erwarten würde? Dies die liturgische Frage.

Die musikalische hat es mit der Entwicklung der alten, rein vokalen Motette zu der mit Arien, Rezitativen und reicher Instrumentalbegleitung ausgestatteten Kantate der Bachschen Zeit zu tun.

Um zu verstehen, wie die Kantate ihren Platz im evangelischen Gottesdienst eroberte, muß man von der Neuordnung des Kultus

im Reformationszeitalter ausgehen. Luther hat die Messe als Gottesdienstform nicht abgeschafft, sondern sie übernommen, indem er nur das Offertorium, d. h. den eigentlichen katholischen Opferakt daraus ausschied und dafür der Predigt ihre feste Stelle gab[1].

Der musikalische Aufbau des Gottesdienstes wurde von dieser Änderung gar nicht betroffen, da die großen Meßchöre, das Kyrie, das Gloria, das Credo, das Sanctus mit Benedictus und Agnus Dei, im evangelischen Kultus an derselben Stelle wie im katholischen figurierten. Zwar konnten sie durch deutsche Gesänge ersetzt werden: das Kyrie durch das Lied „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit[2]"; das Gloria durch „Allein Gott in der Höh sei Ehr"; das Credo durch „Wir glauben all an einen Gott"; das Sanctus durch Luthers „Jesaia dem Propheten das geschah"; das Agnus Dei durch „O Lamm Gottes unschuldig". Aber in den Kirchen, die einen Chor hatten, geschah dies nicht, da Luther selbst das Beibehalten des lateinischen Chorgesangs, vorerst wenigstens, als wünschenswert bezeichnet hatte. Er wurde dabei zum Teil von der Erwägung geleitet, daß der lateinische Gesang für die Jugend eine zuträgliche Übung in jener Sprache sei.

Von Luther bis Bach waren diese großen musikalischen Stücke dem evangelischen und dem katholischen Gottesdienst gemeinsam. Die protestantischen Kantoren komponierten Messen gerade so gut wie die katholischen, und die Meßsätze der italienischen Meister wurden in den evangelischen Kirchen aufgeführt, ohne daß jemand etwas dabei fand. Es erschienen Sammlungen von Messen, in welchen sowohl evangelische wie katholische Komponisten vertreten waren. Bach selber schrieb eine Reihe italienischer Kirchenkompositionen ab — die Abschriften sind uns erhalten —, nicht weil er seine Zeit nicht besser anzuwenden wußte, sondern weil sie am Sonntag

---

[1] In Betracht kommen hier die drei berühmten Schriften: „Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeine" (1523), »Formula Missae et Communionis pro ecclesia Wittenbergensi« (1523) und „Deutsche Meß und Ordnung des Gottesdienstes" (1526). Über die deutschen Messen vor Luther siehe Julius Smend „Die Evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers Deutscher Messe". Göttingen 1896. Die folgende Darstellung hält sich besonders an die gründliche Studie von Liliencrons: „Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700". Schleswig 1893.

[2] Bach VII, Nr. 39 (a b c) und Nr. 40 (a b c).

zu St. Thomas aufgeführt werden sollten. Der vielgerühmte Unterschied zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik war jener Zeit also noch nicht erschwinglich.

Der Gottesdienst in den Gemeinden lutherischer Observanz gestaltete sich demnach wie folgt: Introitus; Kyrie; Gloria; Epistel; Graduale; Evangelium; Credo (Nicänisches Glaubensbekenntnis); Predigt; Abendmahl mit Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. Dieser Gang wurde im großen und ganzen überall beobachtet, wie sehr auch die Gottesdienstordnungen — da Luther eine definitive einheitliche Gestaltung des Kultus als unzeitgemäß abgelehnt hatte — in den Einzelheiten voneinander abweichen mochten.

Von diesen Stücken blieben Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei für alle Sonntage immer die gleichen. Der Introitus und das Graduale aber wechselten allsonntäglich, da sie sich aus Sprüchen zusammensetzen, die der Eigenart jedes Sonntags Rechnung zu tragen haben. Das Offertorium, in welchem sich die Persönlichkeit jedes Sonntags ebenfalls ausprägt, war in Wegfall geraten und hatte der deutschen Predigt Platz gemacht.

Nun ereignete sich, was sich nach Lage der Dinge notwendig ereignen mußte: die deutschen Gesänge, der deutschen Predigt entsprechend, übernahmen es, dem Sonntag jedesmal seinen Charakter zu geben. Im Introitus, jenem lateinischen Wechselgesang zwischen Pfarrer und Chor, fanden sie keinen Eingang. Wohl aber im Graduale, zwischen Epistel und Evangelium, wo schon in der ersten Zeit die Verse eines deutschen für die Kirchenzeit bezeichnenden Liedes mit den lateinischen Gesängen abwechselten, mochten sie nun vom Chor oder von der Gemeinde gesungen werden. Wie stark die Tendenz war, die kirchliche Zeit in den deutschen Gesängen auszuprägen, ergibt sich aus der Tatsache, daß im Verlaufe der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts jeder Sonntag seine zwei oder drei Gesänge ein für allemal zugewiesen bekommt. „Geistliche Lieder nach Ordnung der Jahreszeit ausgeteilt" betitelt sich ein 1566 erschienenes Gesangbuch[3].

[3] S. auch S. 35. Die ersten Gesangbücher zeigen gar keinen Plan in der Einteilung. Hingegen entspricht diese Anordnung der Lieder nach der „Ordnung der Jahreszeit" der des Missale, das bekanntlich in die beiden Teile Ordinarium — Proprium de Tempore et de Sanctis zerfällt.

Eine noch viel größere Bedeutung als diese deutschen Gradualgesänge, die von der Epistel zum Evangelium leiteten, erhielten die Gesänge, die sich zwischen die Evangelienverlesung und das Credo einerseits, die Predigt andrerseits, einschoben. Sie traten natürlicherweise in engste Beziehung zum Evangelium und wurden so in einzigartiger Weise charakteristisch für den Sonntag. Und da es sich um Chorgesang handelte — die Gemeinde sang zwischen Evangelium und Predigt das Lied „Wir glauben all' an einen Gott —, lag nichts im Wege, daß man immer neue auf das Evangelium bezügliche Gesänge schuf, um sie an jener Stelle aufzuführen.

Als Nebensonne der deutschen Predigt über das Sonntagsevangelium taucht also die musikalische Predigt auf. Was musikalisch außerhalb ihrer Helligkeit liegt, tritt in den Schatten. Die Künstler sahen nun plötzlich eine größere Aufgabe vor sich, als die statutarischen Meßgesänge immer neu zu komponieren; galt es doch Jahr für Jahr neue Dichtungen über die Evangelien in Musik zu setzen. Diese freie Kirchenmusik tat es ihnen so an, daß sie für den statutarischen musikalischen Teil des Gottesdienstes so gut wie gleichgültig wurden. Mochte man immerhin an jedem Sonntag dasselbe Kyrie oder dasselbe Gloria singen, wenn nur die Predigtmotette neu und eindrucksvoll war. So kam es, daß auch in den Gotteshäusern, wo die Kunst ihren gebührenden Platz hatte, die Messe nur noch in seltenen Fällen, an hohen Festtagen, ganz in Figuralmusik aufgeführt wurde. Für gewöhnlich begnügte man sich damit, das Kyrie und das Gloria zu „musizieren". Was darauf folgte, blieb zwar dem Gottesdienst erhalten, verkümmerte aber musikalisch, weil alle künstlerischen Lebenskräfte der Predigtmotette zuströmten. So wandten sich die protestantischen Künstler vom alten Herrn ab und dienten dem neuen, weil er interessanter war und mehr Lohn versprach.

Es reizte sie mehr, neue Motettentexte zu komponieren als mit Todesverachtung immer und immer wieder das grausig unmusikalische Nicänische Glaubensbekenntnis in Töne zu »vertieren«. Sie schrieben eher einen ganzen Jahrgang Predigtmusik als eine einzige vollständige Messe. Bach verfaßte sogar fünf Jahrgänge und nur eine vollständige Messe. Was er sonst an Meßmusik brauchte, entlehnte er den Italienern oder ... seinen eigenen Kantaten[4]. Im

[4] S. Bachs vier kurze Messen. Bachgesellschaft VIII. Jahrgang.

Prinzip hätte er gerade so gut für zehn vollständige Originalmusikmessen Verwendung gehabt und wäre dafür mit einem Jahrgang Gottesdienstmusik ausgekommen, wenn er statt fremder Meßstücke fremde Kantaten entlehnt hätte. Aber aus dem Instinkt heraus, der die protestantische Kirchenmusik seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts beseelte, konnte er nicht anders handeln als er tat.

Der erste bedeutende Zyklus von Evangelienmusiken erschien 1542. Es war Martin Agricolas „Sangbüchlein aller Sonntagsevangelien. Eine kurze deutsche Segen-Music mit sampt den Evangelien durchs gantze Jahr auf alle Sonntage". Wertvolles auf diesem Gebiete schufen dann Nicolaus Hermann[5] und Homerus Herpol[6]. Texte lieferten die Prediger Bartholomäus Ringwalt[7] und Johann Heermann[8], der Sänger von „O Gott, du frommer Gott" und „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen". Letzterer betitelte sein Werk: „Andächtige Kirchseufftzer, oder Evangelische Schließglöcklein, in den Safft und Kern aller gewöhnlichen Sonntags- und vornehmsten Fest Evangelien Reimweis gegossen und damit seine Predigten beschlossen hat Johannes Heermann."

Diese kirchliche Kunst war frei, durch keine Tradition gebunden und durch keine Konvention gehemmt. Die Aufgabe, die sie sich gestellt hatte, in Tönen über das Evangelium zu predigen, war so groß und so herrlich, daß die Fortschritte der Musik in der ganzen Welt nur dazu bestimmt schienen, die deutsche Evangelienmusik ihrem Ziele näher zu bringen. So gab sich die protestantische Kirchenmusik von Anfang des XVII. bis in den Beginn des XVIII. Jahrhunderts allen Einflüssen der kirchlichen wie der profanen Kunst, von wo sie auch ausgehen mochten, mit Wissen und Wollen hin, ohne Scheu

---

5 Nicolaus Hermann. Kantor in Joachimsthal. „Die Sonntagsevangelien über das gantze Jahr, in Gesange verfasset." 1560.

6 Homerus Herpol. Novum et insigne opus musicum, in quo textus evangeliorum totius anni, vero ritui ecclesiae correspondens, quinque vocum modulamine singulari industria et gravitate exprimitur (Freiburg i. B.) 1555.

7 Bartholomäus Ringwalt. Evangelia auf alle Sonntag und Fest „durchs gantze Jahr neben etzlichen Bußpsalmen in Reim und Gesangweise vertieret". 2. Auflage 1581.

8 Johann Heermann war ein Sänger des Leidens. In seinem ganzen Leben konnte er sich keines ganz gesunden Tages erinnern. Als Prediger sah er das Elend des dreißigjährigen Krieges in Schlesien.

vor dem Neuen, ohne Furcht davor, was daraus werden sollte, einzig und allein von heiligem Schaffensdrang beseelt.

Es muß ein sonderbares Ahnen gewesen sein, das den Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, da er 1609 nach Marburg kam, bewegte, in seinen ehemaligen Kapellenknaben, jetzigen Studenten der Rechte, Heinrich Schütz, zu dringen, er möge sein Anerbieten annehmen und mit einem Stipendium von hundert Talern auf zwei Jahre nach Venedig gehen, um von den dortigen Meistern zu lernen. Mit diesem Jüngling zog die deutsche Kunst selber über die Alpen.

Statt zweier Jahre blieb er vier. Sein Lehrer war Giovanni Gabrieli, der ihn so lieb gewann, daß er auf dem Totenbette daran dachte ihm einen Ring zu vermachen. Er starb 1613. Schütz gab ihm das letzte Geleite ehe er nach Hause kehrte.

Sein anderer Lehrer war Monteverde, der Schöpfer der altitalienischen Oper. Er genoß seinen Unterricht, als er 1628 zum zweiten Male, diesmal auf ein Jahr, nach Venedig zurückkehrte.

Diese beiden Meister ergänzten sich in der glücklichsten Weise, um der deutschen Kunst, die mit Schütz bei ihnen in die Lehre ging, das mitzuteilen, wessen sie zu ihrer Erneuerung brauchte.

Bei Giovanni Gabrieli fand sie eine neue Polyphonie. Während man in Deutschland immer noch unter dem Einfluß des belebten, aber armen niederländischen Kontrapunkts stand, ohne das Vermögen zu besitzen ihn selbständig weiter zu bilden, waren die drei großen venezianischen Meister: Andrea Gabrieli (1510—1586), sein Neffe Giovanni Gabrieli (1557—1613) und Claudio Merulo (1532—1604) zu einer Satzweise gelangt, die zugleich kühner und sanglicher war, als die der nordischen Schule[9]. Die Polyphonie wird durch die Melodik verklärt. Jede einzelne Stimme wird ein wirklicher Gesang, eine musikalische Persönlichkeit.

Diese neue Kunst wurde gleichzeitig in der Orgel- und in der Chormusik ausgebildet. Zugleich war die Instrumentalkunst in ein ganz neues Stadium getreten; sie beginnt selbständig zu werden. Giovanni Gabrieli verwendet sein kleines Orchester nicht nur zur

---

[9] Gründer der venezianischen Schule ist Adrian Willaert (1480—1562), ein Schüler Josquins. Seine Nachfolger zu St. Marco waren Cyprian de Rore aus Mecheln (1516—1565) und der besonders als Theoretiker hervorragende Giuseppe Zarlino (1517—1590).

Unterstützung des Chors, sondern weist ihm selbständige kurze Einleitungen zu.

Fast noch kostbarer war die Gabe, die Monteverde[10], der erste große Opernkomponist, der deutschen Kunst bot. Er pflanzte ihr den dramatischen Sinn ein.

Man muß diese älteste italienische Oper von dem Verdammungsurteil, das Wagner über die spätere gefällt hat, freisprechen. Sie war nicht eine lose Suite von Arien, sondern in Wirklichkeit das, was sie sein wollte: Ein Dramma per Musica. Von allen Meistern steht vielleicht keiner Wagner so nahe, als gerade Monteverde. Nicht mit Unrecht sagt Guido Adler, daß man den Schöpfer der Nibelungentetralogie geradezu als einen Vertreter der Renaissance und speziell der Renaissanceoper betrachten müsse[11].

Die Schöpfer des »stilo rappresentativo«, wie man die neue Musikart bezeichnete, hatten dieselben Ideale wie der Meister von Baireuth. Auch für sie war die Musik nicht Selbstzweck, sondern diente einzig und allein der Darstellung der Handlung; auch sie verlangten, daß das Orchester unsichtbar sei[12]. Ihr Gesang aber war dramatische Deklamation, deren elementare Ausdrucksfähigkeit noch den modernen Hörer bis ins Innerste ergreift. Man höre doch Ariadnes Klage (Lamento d'Arrianna) von Monteverde!

---

[10] Claudio Monteverde (1567—1643) lebte seit 1590 am Hofe der Herzöge von Mantua; 1613 wurde er als Nachfolger Giovanni Gabrielis nach St. Marco zu Venedig berufen, wo er bis zu seinem Ende wirkte. Seine erste Oper, „Orfeo" wurde 1607 aufgeführt. Die venezianische Oper wurde erst 1637 gegründet.

Die Schöpfer der italienischen Oper waren die Florentiner Meister Giulio Caccini und Jacopo Peri. Beide schrieben für die Vermählungsfeier Heinrichs IV. mit Maria von Medici ein Dramma per musica „Euridice". Peris Komposition wurde am 6. Okt. 1600 aufgeführt. Dieser Tag darf als der offizielle Geburtstag der Oper überhaupt angesehen werden.

[11] Guido Adler. Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. Leipzig 1904.

[12] Die Partitur des „Orfeo" ist vollständig erhalten. Monteverdes Orchester bestand aus zwei Clavicembali, zwei Organi di legno, zwei Contrabassi da Viola, zehn Viole di brazzo, einer Arpa doppia, zwei Violini piccioli alla francese, zwei Chitarroni, drei Bassi da Gamba, vier Tromboni, zwei Cornetti, einem Flautino, einem Clarino und drei Trombe sordine. Aus Wilhelm Langhans, Geschichte der Musik des XVII., XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Leipzig 1882. I, S. 92.

Diese gewaltige Renaissancekunst zog mit Schütz in die deutschen Kirchen ein. Von der Begeisterung, womit sie diesseits der Alpen begrüßt wurde, können wir uns kaum einen Begriff machen. Was mag das für ein Fragen und Erzählen gewesen sein, als Schütz und Michael Prätorius — der, ohne je in Italien studiert zu haben, von dort her die Regeneration der deutschen Kunst erwartete — sich im Spätsommer 1614 in Dresden trafen, um bei einer Kindtaufe im kurfürstlichen Hause in der Kirche und an der Tafel selbander mit Musik aufzuwarten!

Das Schicksal Schütz' brachte es mit sich, daß er in Jahren unsteten Wanderns die neue Kunst von Hof zu Hof, bis nach Kopenhagen trug. Zwar war er 1617 zum kurfürstlichen Kapellmeister in Dresden ernannt worden und blieb es fünfundfünfzig Jahre, bis zu seinem Tode. Aber seit dem Anfang der dreißiger Jahre existierte die Kapelle fast nur noch dem Namen nach, da die Not des dreißigjährigen Krieges den kurfürstlichen Hof zu den größten Einschränkungen zwang. Anno 1639 war die Zahl der Kapellisten von sechsunddreißig auf zehn gesunken[13]. Die Gehälter wurden ausbezahlt, wenn einmal Geld da war; in der Zwischenzeit mußten Schütz und seine Untergebenen suchen, wie sie sich durchschlugen.

Mehrmals finden wir ihn auf längere Zeit am Hofe von Kopenhagen, im Dienste des dänischen Kronprinzen, des Schwiegersohns des Kurfürsten von Sachsen. Auch andere Fürstenhöfe boten ihm zeitweilige Zuflucht. In dieser traurigen Zeit schuf er seine herrlichsten Werke, mußte aber oft jahrelang warten, bis er einen Drucker dafür fand. Wieviel mag uns verloren gegangen sein, weil es nur im Manuskript existierte[14]! Die Erhaltung der „Sieben Worte am

[13] Ph. Spitta. Heinrich Schütz' Leben und Werke. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. S. 24.

[14] „Vieles und Wichtiges ist in Dresden 1760, in Kopenhagen 1794 durch Feuersbrunst zugrunde gegangen, und auch in Gera hat wahrscheinlich der große Brand von 1780, welcher sämtliche Kirchen einäscherte, die dort gewiß zahlreich vorhandenen Kompositionen Schützens vernichtet.“ Philipp Spitta. Schütz, S. 37. Vielleicht liegt es nur am Zufall der Vernichtung, daß wir von Schütz keine Orgelwerke besitzen. Auch die Musik zu seiner „Daphne“, der ersten deutschen Oper, ist verloren. Nur der Text, eine Dichtung von Opitz, in Anlehnung an den italienischen Text Ottavio Rinuccinis, ist erhalten. Die Oper kam 1627 in Torgau bei Gelegenheit der Vermählung der ältesten Tochter des Kurfürsten mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt zur Aufführung.

Kreuz" verdanken wir der Kasseler Bibliothek; anderes war in Wolffenbüttel geborgen.

Auch als der Krieg vorüber war und Schütz sich wieder definitiv in Dresden niederließ, gelang es ihm nicht die Kapelle zu reorganisieren. Alle persönlichen Opfer, die er gebracht hatte, um wenigstens einen Stamm von jungen Musikern durch die Not auf eine bessere Zeit hindurchzuretten, schienen umsonst gewesen zu sein. Unter dem neuen Kurfürsten, Georg II., der 1656 zur Herrschaft kam und sich für die Musik mehr als sein Vater interessierte, stellten die von ihm begünstigten Italiener den siebzigjährigen Greis in den Schatten. In tiefer Niedergeschlagenheit verwünschte er den Tag, da er sich der Musik geweiht und in kurfürstliche Dienste getreten war. Am liebsten wäre er in irgend eine andere größere Kunststadt — er dachte wohl an Hamburg — gezogen, wenn ihn nicht die Not der kurfürstlichen Musiker und die Gebrechlichkeit des Alters in Dresden festgehalten hätten.

Aber die Kunst, der er grollte, wie Jeremia seinem Prophetenberuf, hielt ihn aufrecht. Der Greis schuf noch vier große biblische „Historien"; eine fast ganz verloren gegangene Weihnachtshistorie (1664), eine Johannespassion (1665), eine Matthäuspassion (1666) und eine Lukaspassion.

Er starb eines sanften Todes am Nachmittag des 6. November 1673, unter dem Gesange der das Lager umgebenden Freunde. Sein Schüler Christoph Bernhard, Kantor zu St. Jacobi in Hamburg, hatte ihm auf seine Bitte, da seine Kräfte ihm über der Arbeit ausgegangen waren, seinen Leichentext, den Psalmspruch „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause" als fünfstimmige Motette übersandt, und er hatte ihm dafür gedankt[15].

---

[15] Die Hauptwerke von Schütz sind folgende: 1619. Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Concerten. 1623. Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einzigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi. 1625. Cantiones sacrae. 1628. Beckers gereimte Psalmen. 1629. Symphoniae sacrae. I. Teil. 1636. Kleine geistliche Concerte, I. Band. Musikalische Exequien. 1639. Kleine geistliche Concerte, II. Band. 1645. Die sieben Worte unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi, so Er am Stamm des heiligen Kreutzes gesprochen, gantz beweglich gesetzt. 1647. Symphoniae sacrae, II. Band. 1648. Geistliche Chormusik. 1650. Symphoniae sacrae, III. Band. 1657. Zwölf geistliche Gesänge. 1665. Johannespassion. 1666. Matthäuspassion. Lukaspassion (?).

Die Markuspassion ist nach Spitta nicht von Schütz.

S. die Gesamtausgabe der Werke Breitkopf und Härtel. Philipp Spitta.

Man ist erstaunt, unter Schütz' Werken das gerade nicht zu finden, was man am ersten erwarten würde: Jahrgänge von Musiken über die Sonntagsevangelien. Wenn er keine schrieb, so lag es daran, daß die Textform, die er als Neuitaliener für solche Kompositionen einzig brauchen konnte, in Deutschland erst aufkam, als er ein Greis war. Die Texte zu den Evangelienmusiken waren Strophenlieder und unterschieden sich in nichts von den Texten der Gemeindegesänge. Man konnte nur geistliche Lieder oder Motetten mit einem choralartigen Cantus firmus darüber schreiben. Hingegen verlangte die italienische Musik eine viel freier aufgebaute Dichtung: das Madrigal[16].

Die Musik eines Monteverde war aus der musikalischen Deklamation neu geboren worden. Sie konnte also keine in kunstvolle oder monotone Versmaße eingeschnürten Liedtexte brauchen, da sie selber die Verneinung des Liedes war, sondern verlangte eine freie gereimte Prosa, in welcher Reim und Versmaß nur da waren, um der Musik zu dienen. Mit dieser Abneigung gegen den nach so und so viel betonten Silben eintretenden Reim, der den musikalischen Satz in lauter unnatürliche Stücke auseinanderreißt, war die Musik auf dem Wege, auf den sie die Wagnersche Kunst, nach jahrhundertelangem Herumirren, wieder zurückbringen sollte.

Es handelt sich hier um eine grundlegende Frage, die in letzter Linie die ganze Geschichte der Musik beherrscht. Wenn es mit der Oper nach Monteverde alsbald abwärts geht, zuletzt bis in die Niederung der lose gefügten, undramatischen Arien-Oper, so lag dies nicht an der Musik, sondern an der Dichtkunst, die ihr weder entsprechende Stoffe, noch entsprechende Formen bot, sondern ihres Weges ging und nur zuweilen etwas abfallen ließ, wonach die verschmachtende Musik sich bückte wie weiland St. Peter nach den Kirschen.

Die Geschichte der geistlichen Musik bis auf Bach ist ebenfalls geradezu ausschließlich eine Geschichte der musikalischen Texte, das wahre Pendant zur Geschichte der Oper, womit gesagt ist, daß es eine tragische Geschichte ist.

---

[16] Über diese Frage siehe Philipp Spitta, Bach I. Von demselben: „Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland." Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. S. 62 ff. „Das Madrigal ist italienischen Ursprungs und stellt, da der Name sicherlich mit mandra, die Herde, zusammenhängt, ursprünglich ein Hirtengedicht dar." Spitta, S. 63.

Das Madrigal, führt Caspar Ziegler[17] in seiner 1653 über diese Textform erschienenen Abhandlung aus, ist ein kurzes epigrammartiges Gedicht, bei dem das Hauptgewicht, die Konklusion, allzeit auf den beiden letzten Reimen oder auch nur auf der letzten Zeile ruht. Die vorhergehenden sind einander gleichgeordnet, beliebig an Zahl, jeder Vers so lang wie der Dichter ihn gerade haben will, jedoch gewöhnlich sieben- oder elfsilbig, manche gereimt, manche ungereimt. „Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen Zwang leiden kann, daß er auch zu mehrmalen einer schlechten Rede ähnlicher als einem Poemati sein will ... Ich muß aber zum Beschluß erinnern, daß kein einziges Genus carminis in der Deutschen Sprache sich besser zur Musik schicke als ein Madrigal. Denn darinnen läßt sich ein Concert am allerbesten ausführen, und weil die Worte so fein in ihrer natürlichen Construction gesetzt werden können, so kommt auch die Harmonie um soviel besser und anmutiger[18].“

Diese Madrigale werden, nach Ziegler, im Stylo recitativo gesungen. Reiht man eine große Anzahl aneinander, so empfiehlt es sich, meint er, eine Arietta oder eine Aria von etlichen Stanzen „dazwischen laufen“ zu lassen, damit die richtige Abwechslung hineinkomme. Rezitativ jedoch bedeutet bei Ziegler nicht das kahle Seccorezitativ[19] der späteren italienischen Oper oder der Bachschen Passionen, sondern das dramatische Gesangsrezitativ Monteverdes, was wir etwa als Arioso bezeichnen. Ebenso ist seine Arietta oder Aria von der späteren auch bei Bach gebrauchten schematischen Da capo-Arie noch weit entfernt und bedeutet einfach einen im Verhältnis zum Arioso liedmäßig gegliederten melodischen Satz[20].

Caspar Ziegler sieht das Ideal also in dem Texte, der es dem

---

[17] Caspar Ziegler, geboren 1621 zu Leipzig, war Theologe und Rechtsgelehrter; er starb als Professor in Wittenberg anno 1690.

Der Titel seiner Schrift lautet: „Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse, wie sie nach der Italiener Manier in unserer deutschen Sprache auszuarbeiten, nebenst etlichen Exempeln.“ Leipzig 1653. 2. Auflage 1685.

[18] Die vollständigen Zitate bei Spitta, S. 65 u. 66.

[19] Secco heißt eigentlich trocken, im Unterschied zu dem Accompagnato, der lebendig instrumental begleiteten Monteverdeschen Singdeklamation.

[20] Die Da capo-Arie besteht aus einem Hauptsatz und einem Nebensatz, nach welchem der Hauptsatz wiederholt wird.

Musiker erlaubt in einer großen zusammenhängenden „affektvollen" — wie man damals sagte — Deklamation aus dem melodischen Rezitativ in die reine Melodie überzugehen und von dieser wieder in jenes zurückzukehren. Damit hat er nichts Geringeres als das Ideal des deklamatorischen Gesangs aufgestellt. Es bedurfte nur noch ... der Dichter, um das Ideal zu verwirklichen und den Tonsetzern solche Texte zur Evangelienmusik zu liefern. Aber in jenem entscheidenden Augenblick war die deutsche Literatur noch nicht so weit, und später, da sie es vielleicht vermocht hätte, waren Musik und Dichtkunst so voneinander abgetrieben, daß beiden das Ideal des Zusammenwirkens außer Sicht gekommen war.

Wie herrlich sich der Madrigalstil zur Musik schickt, ersieht man aus der Bachschen Matthäuspassion. Die Texte der Ariosos, die den großen Arien vorangehen, sind madrigalartig gehalten. Sie bestehen aus einer Folge frei gleichgeordneter Verse, die nur Vorderglieder im Vorblick auf die am Schlusse kommende „Konklusion" sind. Z. B.:

„Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille,
um uns damit zu zeigen,
daß sein erbarmungsvoller Wille
für uns zum Leiden sei geneigt,
und daß wir in der gleichen Pein
ihm sollen ähnlich sein
. . . . . und in Verfolgung stille schweigen."

Oder:

„Er hat uns allen wohlgetan.
Den Blinden gab er das Gesicht;
die Lahmen macht er gehend;
er sagt uns seines Vaters Wort;
er trieb die Teufel fort;
Betrübte hat er aufgericht;
er nahm die Sünder auf und an . . .
. . . . . Sonst hat mein Jesus nichts getan[21]."

---

[21] Zu derselben Art gehören noch die Ariosos:
„Du lieber Heiland du, wenn deine Jünger töricht streiten" (Nr. 9).
„Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, daß Jesus von uns Abschied nimmt" (Nr. 18).
„Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder" (Nr. 28).

Das sind die Trümmer eines musikalisch dichterischen Stils, die in Bachs Werk an uns vorbeitreiben. Aber wo redet sonst des Meisters Kunst so frei, so ohne Gleichnis zu uns?

Schütz bekam Zieglers Schrift alsbald nach ihrem Erscheinen in die Hände und sandte dem Verfasser, mit dem er noch verwandt war, einen freundlichen Brief, in welchem er ihm zu seinen Bemühungen um das deutsche „Madrigal" im Namen der Musik von Herzen Glück wünscht. „Die deutschen Componisten", schreibt er, „die sich bishero vielfältig bemühet haben, der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, haben sich doch allezeit darneben beklagt, daß dasjenige genus Poëseos, welches sich zur Auffsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete: nemlich die Madrigalien bishero von ihnen nicht angegriffen, sondern zurückgeblieben sei[22]."

Schütz fühlte sich also nicht in der Lage, seine Kunst in den Dienst der Strophentexte zu stellen[23]. Mit ihm beginnt die Entfremdung zwischen Kunstgesang und Chorallied, die bisher einträchtiglich in der Choralmotette vereint waren. Darum hat der Dresdener Meister, zum Unterschied von den Tonsetzern seiner Zeit, für die Choralharmonisierung gar kein Interesse. Am Gemeindegesang vollends lag ihm kaum etwas. Es ist ganz verfehlt, seine Passionen bei den heutigen Aufführungen mit Choralversen, gar noch mit Gemeindegesang, zu unterbrechen. Schütz selber dachte an dergleichen nicht.

Aus der Entfremdung sollte dann mit der Zeit ein erbitterter Kampf werden. Mattheson, der berühmte Hamburger Zeitgenosse

---

„Erbarm es Gott! Hier steht der Heiland angebunden!" (Nr. 60.)
„Ja freilich, will unser Fleisch und Blut, zum Kreuz gezwungen sein" (Nr. 65).
„Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!" (Nr. 69.)
„Am Abend, da es kühle war, ward Adams Fallen offenbar" (Nr. 74).

[22] Philipp Spitta, S. 73. Im Original bildet das Zitat einen Nebensatz.

[23] Das will nicht heißen, daß er nicht zuweilen über Strophenlieder komponiert hat. Er tat es z. B. in der Aria de vitae fugacitate, die er auf den Tod seiner Schwägerin (1625) schrieb, in denen er den Choral „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" behandelt. (Zwei Bearbeitungen. Ges. Werke, XII Nr. 3 und VI Nr. 24). Ebenso setzte er, 1628, die gereimten Psalmen von Cornelius Becker in Musik, als geistliche Lieder für Chor. (Ges. Werke, XVI.) Auch sonst kommen Strophentexte in seinen Werken hie und da vor.

Bachs, schreibt seinen Kiel stumpf[24], um immer wieder zu beweisen, daß die wahre Kirchenmusik dem Choral im besonderen und dem Strophenlied überhaupt kündigen müsse, da die Strophe jede musikalische Entwicklung unterbreche und aufhalte, und überhaupt als die »maladie de la mélodie« — das französische Wortspiel ist von Mattheson selber — zu betrachten sei.

Das Problem, das der ganzen deutschen Kirchenmusik bis Bach, und diesem selber noch, gar sehr zu schaffen macht, stellt sich also in seiner ganzen Schärfe schon für Schütz. Die neue Kunst kann sich nicht in die bisherigen Strophenlieder über die Evangelien schicken, da diese ganz undramatisch sind. Umgekehrt ist die damalige Poesie nicht in der Lage, der Musik die dramatischen Texte in madrigalischer Form zu liefern, auf die sie sich mit der ganzen Wonne des eben erwachten dramatischen Gefühls gestürzt hätte. Die dramatisch-musikalische Darstellung des Sonntagsevangeliums bleibt ein Ideal auf die Zukunft, das Bach und seine Zeitgenossen in ihren Kantaten dann zu verwirklichen suchen.

So kommt Schütz dazu, unbekümmert um den Evangelienzyklus und um zeitgenössische Evangeliendichtungen, sich auf die Bibel allein zurückzuziehen, sich in deren ganzen Reichtum zu versenken und sie um die dramatischen Texte zu bitten, die er von den Dichterlingen seiner Zeit nicht bekommen kann. Er komponiert Psalmen, einzelne Bibelverse, ganze dramatische Abschnitte. Wo ihm die Schrift nicht von sich aus musikalische Dramatik entgegenbringt, schafft er sie, indem er die herrlichsten Sprüche in Dialogform widereinander stellt. Der Pharisäer und Zöllner treten im Tempel auf; ein Prophet ruft über sein Volk; König David klagt um seinen Sohn Absalon; über dem niedergesunkenen Paulus erklingt die rufende Stimme von oben, bis sie sich fragend im Himmel verliert; an des heiligen Kreuzes Stamm spricht der Herr die sieben letzten Worte.

Gibt es noch ein solches deutsches Requiem, wie Schütz' aus Bibelsprüchen und Liedversen zusammengewobene Exequien[25]? So haftet seinen Texten nichts von der Vergänglichkeit zeitgenössischer

[24] Critica musica 1722.

[25] Die Exequien wurden auf den Tod des Prinzen Heinrich Postumus von Reuß, Schütz' Landesvater, komponiert und am 4. Februar 1636 bei dessen Beisetzung aufgeführt. Als der Prinz sein Ende kommen fühlte, ließ er sich einen Sarg

Poesie an. Nicht wie bei Bach muß die Musik mit ihrer Herrlichkeit die Blöße der Worte decken; hier ist sie nur die künstlerische Fassung, aus welcher der Glanz der köstlichen Steine der Schrift hervorstrahlt.

Ist Schütz, indem er für die Texte fast ausschließlich auf das Bibelwort zurückgreift, nichts weniger als ein Neuerer, so ist er hingegen, von rein musikalischem Standpunkte aus, geradezu ein Revolutionär zu nennen.

Revolutionär ist, in der deutschen Kirchenmusik, die Gabrielische Verwendung mehrerer Chöre zur Hervorbringung dramatischer Masseneffekte, über die sich Schütz in der Vorrede zu den „Psalmen Davids" von 1619 ausläßt.

Revolutionär ist die selbständige Verwendung des Orchesters in den Kompositionen, die auf den zweiten italienischen Aufenthalt, wo er mit Monteverdes Kunst bekannt wurde, folgen.

Revolutionär ist die Einführung der rezitativischen Sologesänge. Um zu verstehen, was diese für eine Neuerung bedeutete, muß man sich vergegenwärtigen, daß die protestantische Kirchenmusik zur Wiedergabe des Schriftworts durch einen einzelnen nur die Psalmodie oder, wie man damals sagte, den Kollektenton kannte, d. h. die auch in der katholischen Kirche übliche, noch nicht in Takte gegliederte monotone Rezitierung, die Luther und Walther mit geringfügigen Änderungen in ihren Gottesdienst mit herübergenommen hatten. In dieser alten Art rezitiert der Evangelist noch in der „Historie von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung" von 1623[26]. Aber von dem Augenblicke an, wo Schütz mit Monteverdes rezitativischem Arioso bekannt wird, verwendet er dieses und schreckt nicht davor zurück, auch die sieben Worte Jesu am Kreuz auf solche Art zu setzen.

Dies alles ist revolutionär. Zuletzt aber erscheint es doch nur als sichtbarer Ausdruck für das Revolutionärste in Schütz' Kunst: das ihm vorschwebende Ideal der charakteristischen, pathetischen Darstellung in der Musik. Er kann auf Choreffekte, auf Instrumental-

---

zimmern, auf dessen Deckel und Wänden er seine liebsten Bibelverse und Liederstrophen anzubringen befahl. Aus ihnen stellte Schütz seine Komposition zusammen. S. Philipp Spitta S. 17.

[26] In dem Vorwort dieses Werkes äußert sich Schütz über die Art, wie er sich die Begleitung dieser Rezitierung durch Orgel oder Instrumente denkt.

begleitung, sogar auf das dramatische Rezitativ verzichten, wie er es in seinen letzten Werken, den Passionen tut, wo der Chor ohne Begleitung singt und die Leidensgeschichte wieder im Kollektenton vorgetragen wird: seine Kunst bleibt dieselbe[27].

Die neue Form, so überraschend sie auch ist, und so groß die Umgestaltung war, die sie hervorgebracht hat, ist nur Dienerin des neuen Geistes. Auch Schütz' Kunst ist primitive Kunst, aber eine solche, die von keiner kommenden überholt werden kann, eben weil sie Geist und nicht Form ist. Wie man sich von den ersten Frühlingstagen nur schwer trennt, um der Zeit des vollen Entfaltens und Reifens entgegenzugehen, so reißt man sich fast widerwillig von jener primitiven Kunst los, die allen kommenden Reichtum an Ideen und Formen in eben aufgeblühten Knospen in sich trägt, um, den Weg fortsetzend, zu sehen, was daraus ward. Ist nicht in der Kunst, wie überall, alles Entfalten und Reifen irgendwie ein Welken, weil das Wahre und Wirkliche uns darin nicht mehr in jener geheimnisvollen Unmittelbarkeit entgegentritt, deren hinreißender Zauber beredter ist als alle Vollkommenheit? Für solche primitive Kunst ist das kommende Vollkommenere nicht ein Aufheben eines Unvollkommeneren, sondern es dient zuletzt nur dazu, alles was in jenem Primitivismus lag, offenbar zu machen.

Bach hat Schütz nicht gekannt, und wenn er ihn gekannt hat, hat er ihn nicht beachtet. Er schrieb die Werke aller möglichen alten und zeitgenössischen Meister ab; von Schütz ist uns keine Zeile in seiner Handschrift erhalten. Schütz' Verhältnis zu ihm kann nur ideell begriffen werden, sagt Spitta[28]. Er steht nicht auf seinen Schultern, sondern zehrt von seinen Errungenschaften, ohne es zu wissen, wie in der Natur eine neue Vegetation ihr Leben aus den vor ihr versunkenen zieht, die sichtbarlich nicht mehr existieren und doch da sind, als wirkende Kraft[29].

---

[27] Sehr schön sagt Philipp Spitta, daß Schütz in den Kollektenton seiner Passionen „das ausdrucksvollste Rezitativ seiner Zeit hineingebildet habe (S. 52)".

[28] Philipp Spitta. Schütz, S. 59.

[29] S. auch den schönen Vortrag von Philipp Spitta: „Händel, Bach und Schütz", gehalten 1885, erschienen in der „Sammlung musikalischer Vorträge". Breitkopf und Härtel 1892.

Sehr interessant ist der Artikel über Schütz in Walthers Musiklexikon von 1732, S. 559. Er zeigt, wie dieser Meister für Bachs Zeitgenossen eine Be-

Mit Schütz ist die „Konzertmusik“ in die Kirche eingedrungen und hat die Motette zur Kantate umgestaltet. Der Name der neuen Schöpfung schwankt zwar noch. Man sagt unterschiedslos Motetta, Concerto, Symphonia oder Dialog. Die Bezeichnung „Kantate“, im allgemeinen Sinn gebraucht, kommt erst später auf; noch zu Bachs Zeiten meint man mit diesem Wort fast ausschließlich die Solokantate. Er selbst überschreibt eine seiner ersten Kantaten, die Ratswechsel-Kantate für Mühlhausen (1708, Nr. 71) als „Motetta“. In den Kirchenordnungen heißt es einfach „Hernach wird musiziert“, womit der Platz für die Ausführung der Kantate angegeben wird[30].

---

rühmtheit ist, für deren Bedeutung und Wesen sie jedoch kein Verständnis besitzen.

Schütz blieb lange vergessen. Erst von Winterfeld in seiner Studie über Johannes Gabrieli (1834) und im zweiten Teil seiner Geschichte des Evangelischen Kirchengesangs (1845) hat die Welt wieder auf seine Werke hingewiesen und ihre Bedeutung erkannt, obwohl er weit davon entfernt war ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, weil er die Vergangenheit nach dem ihm vorschwebenden engen Ideal der protestantischen Kirchenmusik bemißt, und diese eher bei Eccard und den Meistern jener Zeit, also bei den Vertretern des reinen undramatischen Vokalstils findet, als bei Schütz. Mit diesem beginnt für von Winterfeld eher die Zeit des Niedergangs, die sich dann bis Bach fortsetzt. So ganz engherzig und falsch, wie man sie gewöhnlich darstellt, ist diese Theorie von Winterfelds aber nicht. Es steckt ein großer Teil Wahrheit darin, da die italienische Kunst die deutsche Kirchenmusik zuletzt doch auf Abwege gebracht hat. Aber bei Schütz war dies noch nicht der Fall.

Später war es Philipp Spitta, der für Schütz eintrat und ihm in der Herausgabe seiner Werke ein lebendiges Denkmal setzte.

Um die Aufführung der Werke des Meisters machte sich als einer der ersten Karl Riedel zu Leipzig mit seinem berühmten, 1854 gegründeten Chor verdient. Nicht besonders glücklich war es, daß er aus den Schützschen Passionen eine zusammenstellte, statt jede im Original aufzuführen.

30 Eine abschließende Studie über die musikalische Geschichte der Kantate fehlt zurzeit noch. Sie kann erst geschrieben werden, wenn die in Frage kommenden zahlreichen Kompositionen einigermaßen gesichtet sind und das Wertvolle daraus veröffentlicht ist. Ob es dann gelingt, eine zusammenhängende Entwicklung aufzuzeigen, bleibt fraglich.

Auch die Frage des fortgesetzten italienischen Einflusses auf die deutsche Kantate ist schwer zu beantworten. Viadana (Ludovico Grossi da), 1564—1645, Schützens älterer Zeitgenosse, hat auf diesen und die deutschen Meister sehr stark eingewirkt. Er hat zum erstenmal das Prinzip ausgesprochen, daß die Vokalkomposition sich auf dem Fundament des Generalbasses erheben solle. Seine berühmten Cento Concerti ecclesiastici erschienen zu Venedig 1602 ff. In Deutsch-

Mochte der Name auch schwanken, die Sache stand fest: an Stelle der Predigtmotetta war es nun gestattet Chorwerke mit Soli und Orchester aufzuführen. Diese Neuerung hatte sich durchgesetzt, ohne daß auch nur eine Stimme des Widerspruchs sich erhoben hatte. Das war möglich, weil es eine Zeit lebendiger Ideale war.

In den damaligen großen und kleinen deutschen Städten finden wir Ideale, wie sie so seit der Zeit der griechischen Antike keine bürgerliche Gemeinde mehr bewegt hatten. So verhängnisvoll es für die Politik auch war, daß die Religion zur Staats- und Kommunalangelegenheit gemacht worden, so wurde doch eben dadurch jener antike Zustand erneuert, in welchem die bürgerliche Gesellschaft als solche es als ihre höchste bürgerliche Pflicht ansah, für die künstlerische Gestaltung des heimatlichen Gottesdienstes aufzukommen. Der Gottesdienst ist nicht Kirchen- sondern Stadtangelegenheit. Nicht ein Konsistorium beruft den Kantor, stellt Sänger und Instrumentalisten für die Kirche an, sondern der Magistrat und die Bürgerschaft. Ein künstlerischer Kultus gehört zum Ansehen und zum Ruhm der Stadt.

Als Christoph Bernhard, Schütz' Lieblingsschüler, anno 1663 nach Hamburg kam, um die Kantor- und Musikdirektorstelle am Johanneum anzutreten, fuhren ihm, so erzählt Mattheson, „die Vor-

---

land hat besonders Michael Prätorius seine Art ausgebildet. Er fordert die harmonische Bezifferung des Basses, die Viadana seinen Kompositionen noch nicht beigegeben hatte. Auf diesem durch die Orgelharmonien gegebenen Wege konnten sich die Stimmen nun viel freier bewegen als früher. Von jener Zeit an kommt der reine a cappella-Gesang immer mehr außer Gebrauch. Man führt, und dies noch zu Bachs Zeit, keinen Chorgesang ohne Orgel auf.

Zugleich aber war damit gegeben, daß der Sinn für den reinen Vokalstil den Tonsetzern immer mehr abhanden kommen mußte. Schon bei Gabrieli, Viadana, Schütz und Prätorius ist die Schreibweise für die Stimme schon instrumental gefärbt; später wird sie geradezu instrumental. Der reine Vokalstil existiert für Bach und seine Zeitgenossen nicht.

Giacomo Carissimis (1604—1674, Kapellmeister zu Rom) Kantaten und Oratorien übten keinen besonderen Einfluß auf die deutsche Kirchenmusik aus, die sich damals vollständig in den von Schütz und Prätorius empfangenen Anregungen weiter entwickelte. Seinem Schüler Agostino Steffani, der von 1685 als Kapellmeister in Hannover lebte, verdankt Händel wertvolle Anregungen. Ein Teil von Carissimis Oratorien wurde 1869 durch den Händelbiographen Chrysander herausgegeben (Jephta, Belsatzar, Salomos Urteil, Jonas). Manuskripte anderer seiner Oratorien finden sich auf der Pariser Nationalbibliothek.

nehmsten der Stadt mit sechs Kutschen bis Bergedorf zwo Meilen entgegen".

Johann Rudolf Ahle (1625—1673) war zugleich Kantor und Bürgermeister zu Mühlhausen in Thüringen.

Die Ratsmusikanten waren vornehmlich dazu angestellt, in den Kirchen mit ihrer Kunst aufzuwarten. Auch das städtische Unterrichtswesen stand in erster Linie im Dienste der Musik. Die Lateinschulen lieferten die Chöre. Wer eine schöne Stimme hatte, trat in die Schule ein und wurde während seiner ganzen Schulzeit von der Stadt erhalten. Verlor er die Stimme bei der Mutation, so hatte er inzwischen ein Instrument erlernt und spielte im Orchester. Brachte er es in der Kunst zu etwas, so konnte er getrost seine Studien auf der Universität fortsetzen, sicher, daneben von seiner Kunst zu leben. Telemann, der nachmalige Hamburger Meister, wußte sich als Student in Leipzig eine bedeutende Stellung zu machen.

Diese enge Verbindung des Schulwesens mit der Kunst brachte es mit sich, daß das Bildungsniveau der damaligen Musiker auf einer Höhe stand, wie seither niemals mehr[31]. Stellt man die Lebensläufe der Künstler jener Zeit zusammen, so ergibt sich, daß die meisten, fast alle, erst mitten im Universitätsstudium oder nach Absolvierung desselben, sich für die Musik entschieden. Die deutsche Juristerei darf sich rühmen, daß schier die besten Musici des XVII. und noch vom Anfang des XVIII. Jahrhunderts aus ihr hervorgegangen sind. Sie ist berechtigt, Schütz, Walther, Mattheson, Händel, Kuhnau, Emmanuel Bach und noch viele andere bedeutende Namen in ihren Listen zu führen.

„Ob ein Komponist necessario müsse studiert haben", frägt ein gewisser Johann Beerens in seiner Schrift von 1719, und bejaht es

[31] Sehr oft finden wir sie in den höchsten Stellungen als Erzieher. Der Landgraf von Kassel hatte Schütz zum Hofmeister seiner Kinder bestimmt und verlor ihn deshalb so ungern an Sachsen. Im Jahre 1674 verlangt der Kurfürst von Sachsen Christoph Bernhard vom Rate in Hamburg zurück als Präzeptor seiner geliebten Enkel, sowie als Vizekapellmeister. Mattheson in Hamburg war Erzieher der Kinder Johann von Wichs, des englischen Gesandten daselbst, und wurde dann dessen Legationssekretär. Die Verwendung der damaligen Musiker zu allerlei Ämtern, die eine gründliche allgemeine und Universitätsbildung erforderten, ließe sich noch durch manche interessante Beispiele belegen.

mit Entschiedenheit. Wie es um ihre Bildung wirklich stand, ersieht man, wenn man ihre schriftstellerischen Leistungen vom Syntagma Musicum des Michael Prätorius[32] bis zu den Werken Emmanuel Bachs, Gerbers, Adlungs, Marpurgs und wie sie alle heißen mögen, vornimmt.

Umgekehrt waren alle Gebildeten, weil Kunst und Schule so zueinander standen, irgendwie in der Musik erfahren, und die, welche auf Kosten der Musik studiert hatten, blieben ihr treu, welche Würde sie auch immer bekleiden mochten. Aus dieser allgemeinen Verbreitung künstlerischer Bildung erklärt sich das nach unseren heutigen Verhältnissen ganz unbegreifliche Interesse, welches die Öffentlichkeit der kirchlichen Kunst entgegen brachte. Für die damaligen protestantischen Städte war der künstlerische Gottesdienst das, was der griechischen Bürgerschaft das Theater gewesen war: die Stätte der Kunst und der Religion.

Für die Fürsten, groß und klein, war der Gottesdienst ebenfalls Staatssache. Gar mancher unter ihnen, wenn es sich darum handelte, einen guten Kapellmeister oder Kantor zu finden, übersah das Wort vom „abspannen, abdringen oder abwendig machen", mit dem Luther das zehnte Gebot erklärt, und tat alles andere eher, als das Subjekt, auf das er ein Auge geworfen hatte, anzuhalten, zu bleiben und zu tun was es schuldig war. Ein guter Musikant hatte damals seinen Wert als politischer Tauschartikel. Es war sicher nicht zum wenigsten die Erwägung sich mit Kursachsen gut zu stellen, die den Landgrafen von Hessen-Kassel bestimmte, dem anhaltenden Drängen Johann Georgs von Sachsen nachzugeben und ihm den jungen Schütz zu überlassen.

Die Not des dreißigjährigen Krieges bewirkte dann die Scheidung der Geister. Diejenigen Fürsten, welche um des Ideals willen die Kunst gefördert hatten, brachten die schwersten Opfer und taten ihr möglichstes, daß der Gottesdienst die Einschränkungen, die die Zeit auferlegte, am letzten zu spüren bekam. Also der Fürst von Liegnitz. Johann Georg von Sachsen aber, der seine Kapelle mit Stolz überall mitgeführt hatte, sparte zuerst an seinen Musikern.

---

[32] Michael Prätorius (1571—1620), Kapellmeister zu Wolfenbüttel. Syntagma Musicum (1615—1619). I. Teil: Geschichte der Musik; II. Teil: Geschichte der Instrumente; III. Teil: Praktische Anleitungen.

Leider sind es fast nur noch vergilbte Rechnungen und langwierige Ratsprotokolle, die uns von den Bestrebungen des damaligen deutschen Bürgertums um die gottesdienstliche Musik erzählen können, und das meiste davon schläft noch in verschnürten Aktenbündeln[33]. So kommt es, daß wir über das Materielle besser unterrichtet sind als über das Künstlerische. In Angelegenheiten der Mühlhauser „Sozietät" wissen wir am besten, wie es beim jährlichen Mahl, dem Convivium musicale herging, was dabei aufgetragen und was dafür bezahlt wurde. Den Ratsverhandlungen nach könnte man meinen, daß diese steife und gründliche Gasterei die Hauptsache in der ganzen Angelegenheit war.

Überblickt man die Lage der Dinge im ganzen, so muß man gestehen, daß die Voraussetzungen für das Aufkommen einer großen Gottesdienstmusik einzigartig günstig waren. Und dennoch schuf diese Zeit nichts Großes und Bleibendes. Nicht daß es ihr an Schaffenskraft oder Schaffensfreudigkeit gebrach. Niemals wurde so viel komponiert als zu jener Zeit. Jeder Kantor setzte seinen Stolz darein, an allen Fest- und Sonntagen mit einer eigenen Kantate aufzuwarten. Als Musiker galt nur, wer komponieren konnte. Die bescheidensten Durchschnittstalente beherrschten die Kompositionstechnik. Sie kamen durch das Stimmenabschreiben wie von selbst hinein, und ein nebenher gehender praktischer und gründlicher Unterricht setzte sie instand, schon früh brauchbare Musik zu liefern. Mit unserem heutigen fast einzig auf die Reproduktion gerichteten Unterricht darf die damalige Unterweisung gar nicht verglichen werden, da sie zugleich praktischer war und die Ideale viel höher richtete. Vom Standpunkte des Unterrichts ist die gedruckte Musik ein Danaergeschenk, da sie den Musikbeflissenen von der Absolvierung der Elementarschule des Notenschreibens dispensiert.

---

[33] Otto Taubert. „Die Pflege der Musik in Torgau" (Torgau 1868).

Philipp Spitta. Die musikalische Sozietät und das Convivium Musicale zu Mühlhausen im XVII. Jahrhundert. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894, S. 77—85.

Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg vom XIV. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Altona-Leipzig 1890.

Von den Hamburger Ratsmusikanten wissen wir aus den Akten am besten, wie sie mit dem hohen Ratskuchenbecker standen, dem sie für die Hochzeiten und Gelage, wo sie mit ihrer Kunst aufwarteten, unterstellt waren.

Trotz dieser besten Voraussetzungen schuf jene Epoche nichts, das Bestand hatte. Man stelle sich vor, was eine entsprechende Zeit unter solchen Umständen in der Malerei hervorgebracht hätte! Hier in der Musik haben wir nur Namen, die mit Ehrfurcht und Achtung zu nennen sind, aber keine unsterblichen Werke. Und wenn einmal alle Kantaten jener Zeit, die noch in Sakristeien und auf Kirchenböden in ihren Truhen des Entdeckers harren, an das Licht der Öffentlichkeit kommen, so ist die vergangene Kunst, von der wir heute leben, wohl nicht reicher geworden. Der Weg von Schütz zu Bach führt über Hügel, nicht über Gebirge.

Die Textfrage bleibt ungelöst. Zum Teil behauptet sich die Form des Strophenlieds; zum Teil versucht man es mit der Madrigalenmanier; zum Teil greift man auf die Bibel und das alte Kirchenlied zurück. Aber man bringt es zu keiner definitiven Form.

Der bedeutendste Vertreter der Übergangskantate ist Andreas Hammerschmidt (1611—1675), Organist der Johanniskirche in Zittau, dessen „Musikalische Andachten" und „Musikalische Gespräche" allgemein bewundert wurden[34]. In großem Ansehen standen auch Johann Rudolf Ahle[35] (1625—1673), zu Mühlhausen, und Wolfgang Karl Briegel (1626—1712), zu Darmstadt. Was die Musik betrifft, so sind sie, mit Schütz verglichen, fast konservativ zu nennen.

Viel kühner ist die Kunst Johann Christoph Bachs, des Hof- und Stadtorganisten zu Eisenach (1642—1703). Johann Sebastian, sein Neffe, schätzte ihn sehr hoch und führte seine Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit" (über Offenb. Joh. 12, 7—12) in Leipzig auf. Sie ist uns erhalten. In dem Werke des Oheims kündet sich

[34] Andreas Hammerschmidt. Musikalische Andachten. Fünf Teile. 1638—1653. I. Geistliche Konzerte. Freiberg 1638. II. Geistliche Madrigalien. Freiberg 1641. III. Geistliche Symphonien. Freiberg 1642. IV. Geistliche Motetten und Konzerte. Freiberg 1646. V. Geistliche Chormusik auf Madrigalmanier. Freiberg 1653. Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele. Dresden 1645 u. 1646. Zwei Teile. Musikalische Gespräche über die Evangelia. Zwei Teile. Dresden 1655 u. 1656.

[35] Johann Rudolf Ahle. Geistliche Dialoge mit zwei, drei, vier und mehr Stimmen. Erfurt 1648. Dazu Sammlungen geistlicher Arien, Konzerte, Motetten, Andachten usw. Sein Sohn und Nachfolger Johann Georg Ahle war weniger bedeutend.

die Kunst des Neffen an. Die Kantate ist zu zweiundzwanzig obligaten Stimmen gesetzt und nicht ohne überraschende Kühnheiten in der Harmonie. Johann Christoph beherrschte die Polyphonie so, daß er auf der Orgel und auf dem Klavier niemals mit weniger als fünf obligaten Stimmen gespielt haben soll. Philipp Emmanuel Bach hatte von seinem Vater mit den Abschriften seiner Werke die Bewunderung für den Großohm geerbt. Als Forkel, der erste Bachbiograph, ihn in Hamburg besuchte, spielte er ihm einiges aus den Kompositionen des Ahnherrn vor. „Ich erinnere mich noch sehr lebhaft," schreibt dieser Biograph später, „wie freundlich der damals schon alte Mann bey den merkwürdigsten und gewagtesten Stellen mich anlächelte, als er mir einst in Hamburg das Vergnügen machte, mich einige dieser alten Werke hören zu lassen"[36].

Johann Michael, Johann Christophs Bruder, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren, war weniger bedeutend. Jedoch schrieb Johann Sebastian mehrere seiner Motetten ab, von denen dann eine irrtümlicherweise längere Zeit als sein eigen Werk galt.

Im Norden, wo die gottesdienstliche Musik vorerst noch außerhalb des Bereichs der zeitgenössischen Poesie steht, wandelt sie mehr auf Schützschen Bahnen, beschränkt sich für den Text auf die Bibel und das Gesangbuch und legt alles Dramatische rein in die Musik.

Da der Norden während des dreißigjährigen Krieges am wenigsten gelitten hatte, sah er sich in der Lage, für die Kunst viel mehr zu tun als es sonst irgendwo möglich war. Nürnberg war aus der Reihe der Kunststädte ausgeschieden. Dresden und Leipzig gaben für zwei Menschenalter die Führerstellung an Hamburg und Lübeck ab. Besonders Hamburg wurde als das gelobte Land der Musikanten angesehen. Der alte Schütz wäre am liebsten dorthin übergesiedelt; als Bach sich nach einer definitiven Stellung umsah, setzte er seine Hoffnung auf diese Stadt, und es ist fast ein Zufall zu nennen, daß er nicht hinkam, wenn es erlaubt ist, das Gelingen einer Intrigue, durch welche die mit Geld empfohlene Nullität an die Stelle der Kapazität kommt, als Zufall aufzufassen.

In Hamburg finden wir die beiden bedeutendsten Schüler Schütz': Matthias Weckmann (1621—1674) und Christoph Bern-

[36] J. N. Forkel. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig 1802, S. 2.

hard (1627—1792)[37]. In Lübeck war Franz Tunder (1614—1667) ein Schüler Frescobaldis, der Vorgänger Buxtehudes, der, dem Brauche der Zeit gemäß, das Amt in der Person der Tochter des derzeitigen Inhabers erheiratete. Auch seinem Nachfolger Schieffer-decker half die Minne zum Amt[38].

Wann und wie die berühmten Abendmusiken in der Lübecker Marienkirche entstanden sind, scheint sich nicht mehr sicher ausmachen zu lassen. Zum erstenmal wird ihrer in dem Protokollbuche der Marienkirche anno 1673 Erwähnung getan, wonach „ein jeder, welcher künfftig zu E. H. Rathß Musikanten bestellt und angenommen wird", schuldig sein soll, „die fünf Abendmusiken auf der Orgel ohne einiges entgeld mit beyzuwohnen"[39]. Die Hilfsmusiker aus der Musikanten-Brüderschaft hatte der Organist selbst zu bezahlen. Dafür erhielt er sein Douceur von den Notabeln.

Zu Buxtehudes Zeit wurde es üblich, daß der Organist den „hohen Patronen" das gedruckte Textbuch der Abendmusiken überreichen ließ, wie wir durch ein von ihm anno 1700 an Herrn „Dietr. Wulfrath" adressiertes Exemplar erfahren[40]. Reichten die Gratifikationen zur Deckung der Unkosten nicht aus, so half der Ma-

---

[37] Max Seiffert. Matthias Weckmann und das Collegium Musicum in Hamburg. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. 1900—1901, S. 76—132. Diese Studie stellt wohl eine der besten Schilderungen des künstlerischen Lebens jener Zeit dar.

[38] Am 4. Mai 1706 richtete Buxtehude, damals 69 Jahre alt, ein Gesuch an die Vorsteher, daß nach seinem Tode eine seiner Töchter mit seinem Dienste begünstigt werden möchte, wozu er ein gutes Subjektum im Vorschlage habe. Seine Bitte wurde ihm gewährt. C. Stiehl, Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken zu Lübeck. Leipzig 1886, 37 S.

[39] Für das Folgende siehe das oben zitierte Werk von Stiehl.

[40] Der Gebrauch gedruckter Programmtextbücher scheint in Lübeck seit mindestens anno 1677 bestanden zu haben. Als in den fünfziger Jahren des XVIII. Jahrhunderts eine Nachfrage nach einer vollständigen Sammlung aller Textbücher der Abendmusiken, zwecks Anschaffung für die öffentliche Bibliothek zu Lübeck erging, erbot sich jemand die ganze Kollektion von 1677—1757 abzugeben. Sie ist auf der Stadtbibliothek nicht aufzufinden, so daß fraglich ist, ob man sie von dem Betreffenden damals erwarb. Stiehl, S. 7.

Überhaupt scheint es damals ziemlich allgemeine Sitte geworden zu sein, den Hörern den gedruckten Kantatentext in die Hand zu geben. Johann Daniel Gumprecht in der Vorrede seiner „Sabbatsgedanken" (1695) spricht es als eine Forderung der Zeit aus.

gistrat. Er sorgte auch für die Aufrechterhaltung der Ordnung. Bei der Gedächtnisfeier für Kaiser Leopold I. am 2. Dezember 1705 — Bach weilte damals in Lübeck und wohnte der Aufführung bei — war der Andrang des Volkes so groß, daß dazu „zwei Korporal und achtzehn Gemeine" erforderlich waren. Für gewöhnlich genügte die „Rathauswache"[41].

Als der Lübecker Kantor Ruetz, ein Zeitgenosse Bachs, im Jahre 1753 unter den alten Leuten Umfrage hielt, wie die Abendmusiken entstanden wären, erhielt er zur Antwort, daß in alten Zeiten der Organist zu St. Marien der Bürgerschaft, bevor sie zur Börse ging, wohl einiges auf der Orgel vorgespielt habe, aus welchen Vorträgen dann die Abendmusiken langsam entstanden seien. Diese Vermutung, welche seither alle Handbücher der Musikgeschichte unsicher macht, so schmeichelhaft sie auch für die alten Lübecker Spekulanten sein mag, hat auf Geschichtlichkeit keinen Anspruch. Sie erklärt nicht, warum die Aufführungen am Sonntag, und zwar gerade in der kalten Jahreszeit stattfanden[42]. Es wurde nämlich an den Sonntagen zwischen Martini und Weihnachten, am Schluß des Nachmittagsgottesdienstes, von vier bis fünf Uhr musiziert, mit Ausnahme des ersten Advents; es fanden also jedesmal fünf Konzerte statt. Viel eher ist anzunehmen, daß es sich ursprünglich um Adventsfeiern handelte, obwohl dem wieder entgegensteht, daß sonst die

[41] Stiehl, S. 8. Aus dem Wochenbuche der St. Marienkirche von 1700. „Also auch für dießmahl durch Gottes Gnade, die von alters her üblich gewesenen Abend-Musicen dieser Kirchen gehalten, absonderlich aber auf Begehren E. E. Hochw. Raths ein Glückwünschungs-Gedicht für die Wohlfahrt der Stadt Lübeck in Druck herausgegeben, und bei Volckreicher Versammlung in einer vollständigen Musica öffentlich von mir praesentiret worden, so hat derowegen, umb allen tumult zu verhüten, in und für der Kirchen, die Rathhauswache auffwarten müssen, dafür ihnen wie gebräuchlich gegeben — 6 Mark."

[42] Zu Bachs Zeit beschwert sich Ruetz darüber „daß die Abendmusiken zu einer solchen unfreundlichen und rauhen Jahreszeit, nemlich mitten im Winter, gehalten werden, da man schon drei Stunden (des Nachmittags während des Gottesdienstes) in der Kälte zugebracht, man noch darzu auch die vierte Stunde frieren soll. Der abscheuliche Lerm der muthwilligen Jugend und das unbändige Laufen, Rennen und Toben hinter dem Chor will einem fast alle Anmut, die man von der Music haben könnte, benehmen: zu geschweigen der Sünden und Gottlosigkeiten, die unter der Gunst der Dunkelheit und des schwachen Lichtes ausgeübet werden". Stiehl, S. 21.

Adventszeit nach dem Charakter der altkirchlichen Evangelien, die vom Weltgerichte handeln, als Buß- und Trauerzeit angesehen wurde, bei der alle Musik in der Kirche, auch die Orgel, zu schweigen hatte. In Leipzig und in den meisten Orten wurden an diesen Sonntagen keine Kantaten gegeben.

Die fünf Kantaten bildeten ein Ganzes. Von dreien solcher Zyklen, die Buxtehude komponiert hat, sind uns die Titel erhalten. Den einen überschrieb er: „Die Hochzeit des Lammes", den andern „Himmlische Seelen Lust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unseres Heilandes Jesu Christi"; den dritten „Das Allerschröcklichste und Allererfreulichste, nemlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit gesprächsweise vorgestellet". Alle drei Titel weisen auf den Advent. Leider sind sowohl Text wie Musik verloren gegangen.

Als Stiehl 1885 — in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte — über Tunder und das folgende Jahr über die Organisten der Marienkirche zu Lübeck schrieb, mußte er es beklagen, daß uns außer einigen zwanzig Kirchenkantaten Buxtehudes[43] von den Chorwerken der nordischen Meister jener Zeit, der Lübecker wie der Hamburger, fast nichts übrig geblieben sei. Aber 1889 entdeckte er auf einer Reise, daß die berühmte Bibliothek zu Upsala in Schweden eine große Zahl dieser Kirchenmusiken treu bewahrt hat. Sie besitzt nämlich die Musikaliensammlung der Familie Düben, in welcher zu jener Zeit das Hofkapellmeisteramt von Stockholm drei Generationen hindurch erblich war, bis auf Karl Gustaf Düben, der es seit 1719 verwaltete. Die Dübens pflegten regen Verkehr mit den beiden nordischen deutschen Musikstädten, kamen öfters zu den ihnen befreundeten Meistern und schrieben sich ab, was ihnen besonders gefiel. Jetzt erst, aus ihren Kantaten, wissen wir, wer Tunder, Weckmann und Bernhard waren[44]. Auch Buxtehude kennen wir nun besser[45].

---

[43] Zwanzig Kirchenkantaten im Manuskript auf der Lübecker, zwei auf der Berliner Königlichen Bibliothek. Die beiden letzteren »Dixit Dominus« und „Nun freut euch ihr Frommen" erschienen in den Monatsheften für Musikgeschichte.

[44] Stiehl. Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala. (Eitners Monatshefte für Musikgeschichte. 1889.)

[45] Von Buxtehude finden sich hundert Manuskripte zu Upsala; von Tunder achtzehn.

Gemeinsam ist ihnen allen die manchmal geradezu geniale Behandlung des Orchesters. Sie gehen auf Klangeffekte aus, besonders Weckmann und Buxtehude. Für die Kantate „Ihr lieben Christen freuet euch“ verwendet der letztere drei Violinen, zwei Bratschen, drei Zinken, drei Posaunen, zwei Trompeten, Fagott, Kontrabaß und Orgel-Continuo. Die Bläser dominieren und erscheinen in den mannigfachsten Kombinationen mit der Orgel zusammen[46]. Eine Komposition vom Jahre 1697, für die Einweihung des neuen Altars in der Marienkirche, verlangt drei Chöre, Pauken und Trompeten.

Tunder erscheint fast noch bedeutender als Buxtehude. Seine Kantate über „Ein' feste Burg“ ist ein Werk von Kraft und Geist.

Aber schon beginnt sich auch der Einfluß des Instrumentalstils auf den vokalen Satz bemerkbar zu machen. Man fühlt, daß man der Zeit entgegengeht, wo kein deutscher Komponist sich mehr um die ideal vokale Schreibweise kümmert. Bei Weckmann meint man manchmal Bach zu lesen, so instrumental behandelt er die Singstimmen[47].

Doch dürfen wir uns von den Mitteln, mit denen diese instrumental denkenden Meister ihre Werke zu Gehör brachten, keine allzu glänzende Vorstellung machen. Die Lübecker hatten ihre Schwierigkeit mit dem Platz. Im allerbesten Falle konnte Buxtehude auf den sechs seitwärts der großen Orgel befindlichen Chören vierzig Mitwirkende unterbringen. Da er jede Stimme kaum doppelt besetzen konnte, mußte, nach unsern Begriffen, der Chor von der Instrumentalmasse vollständig erdrückt werden. In Hamburg war es nicht besser. Der Kantor zu St. Petri z. B. verfügte 1730 über

[46] Darin setzen die Nordländer Schütz nicht fort, denn dieser war auf dem Wege gewesen, sich von der alten Bevorzugung der Bläser zu emanzipieren und den Streichkörper mehr und mehr zur Geltung zu bringen.

[47] In der Marienkirche scheint man von jeher eine große Vorliebe für instrumentale Darbietungen gehabt zu haben. Die Violinisten und Lautenisten wurden bei ihrer Anstellung verpflichtet mit Musik, gemeint sind Solonummern, auf der Orgel „aufzuwarten“, wenn die Herren Konsules, die Herren des Rates, oder die Vorsteher der Kirche kommunizierten. Dem Lautenisten wird 1659 anbefohlen, daß er sich „außerhalb der Festtage monatlich etzliche Male auff der Orgel (d. h. von der Empore herab) hören lasse“. Diese Vorträge waren noch 1737 gebräuchlich. Stiehl, S. 12.

sieben Sänger, denen siebzehn Instrumentalisten, die drei Trompeten und die Pauke nicht mit eingerechnet, gegenüberstanden[48].

In der Verwendung des Chorals greifen diese Komponisten über Schütz zurück. Er spielt in ihren Werken eine große Rolle, während der Dresdener Meister ihn mehr hatte beiseite liegen lassen. Sie schreiben ganze Kantaten über Choräle und schaffen so den Typus der Choralkantate, der dann Bach immer wieder anzieht und abstößt. Eigentlich ist ja diese Kantatenart nur eine Verlegenheitsschöpfung, da ein Strophenlied sich nicht zum Text eines Werkes mit Solosätzen eignet. Die ganze Gattung dieser Kantaten fällt unter das Gericht des Spruches, daß man ein altes Kleid nicht mit einem neuen Lappen flicken darf.

Aber wunderbar ist die Verwendung des Chorals, wo er in den aus Bibelsprüchen zusammengesetzten Kantaten auftritt. Buxtehudes Texte sind manchmal geradezu ergreifend in ihrem Zusammenklang von Bibelspruch und Choralstrophe, besonders wenn der Choral sich wie ein Leitgedanke durch das Ganze hindurchzieht. Auch der Symbolismus der wortlosen, rein instrumental ertönenden Choralmelodie, mit dem dann Bach seine tiefsten Gedanken ausspricht, ist schon ausgebildet.

So scheint die Textfrage zur Ruhe zu kommen. Die zeitgenössische Poesie verzichtet darauf, ein freies Gebilde hervorzubringen, und der Musiker schafft sich die Kantate aus Bibelversen und Gesangbuchstrophen, die er einander gegenüberstellt oder dramatisch aufeinander türmt. Man wünschte, die Kunst hätte damals begriffen, daß dies die einzige Lösung war, daß der Reichtum der Bibel und des deutschen Gesangbuchs unerschöpflich ist und aushalten würde solange es eine Musik und eine Welt gäbe, daß sie etwas Definitives in ihrem Besitz hielt und nicht nach Textdichtern zu rufen brauchte.

Aber gerade in diesem Augenblicke erwacht das antike Ideal des Zusammenwirkens von Dichtkunst und Musik zur dramatischen Darstellung der religiösen Ideen noch einmal zu neuem Leben und bezaubert die protestantische Kirchenmusik. Es zieht ihr voran mit dem Reize des großen Ideals, zugleich aber auch in dem Unver-

[48] Joseph Sittard. Geschichte der Musik und des Konzertwesens in Hamburg. Altona-Leipzig 1890, S. 40. Dort findet sich auch die Besetzung in den andern Kirchen angegeben.

mögen der deutschen Poesie jener Zeit. So mußte die Fahrt zur Irrfahrt werden. Das Verhängnisvolle ist, daß Bach als Kind seiner Zeit diese Irrfahrt mitmachen mußte und sein ganzes Leben lang aus dem Tasten und Suchen nach der wahren Form der Kantate nicht herauskommen sollte. Die minderwertigste Dichtkunst, weil sie von dem Gedanken des religiösen Dramas begeistert war, täuschte sich in dieser Begeisterung über ihre Unfähigkeit hinweg.

Die neue Kantate unterscheidet sich von der alten textlich und musikalisch. Textlich zunächst dadurch, daß sie auf Bibelwort und Choralvers verzichtet und alles der freien Poesie überläßt. Der freie Text aber wird nach dem Schema der zeitgenössischen italienischen Oper zugeschnitten, die mit Monteverdes Musikdrama nichts mehr gemein hat, sondern aus Da capo Arien und Sprechrezitativen besteht. Das Melodische und das Deklamatorische, die in Monteverdes dramatischem Arioso vereint waren, fallen für die neue, von Neapel aus beeinflußte Kunst in ein unmelodisches Rezitativ und einen undeklamatorischen Gesang[49] auseinander. Von dem elementaren Empfinden für die musikalische Dramatik der Handlung, wie wir es im Dramma per musica der Renaissance finden, ist nichts übrig geblieben.

Das Dramatische wird jetzt ausschließlich in die Betrachtung, d. h. in die Arie verlegt. Diese, weil sie sich nicht mehr einer mit der Handlung fortschreitenden Musik anpassen muß, wird zum reinen Formgebilde, während das Rezitativ, der Träger der Handlung, auf alle melodische Form verzichtet. Das neue Rezitativ und die neue Arie sind also nur aus dem Unvermögen der damaligen Opernkunst Handlungsmusik zu schaffen hervorgegangen. Sobald ein Geist auftritt, der Musik und Handlung in einem künstlerischen Gedanken zu denken und darzustellen vermag, reagiert er gegen dieses Auseinanderreißen von Gesang und Deklamation. So Gluck, so Wagner, weil sie wie Monteverde das wahre Dramma per musica vor sich sahen.

Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts aber werden die beiden neuen Formen, welche die heruntergekommene italienische Theatermuse in die Welt gesetzt hatte, von der evangelischen Kirchenmusik

---

[49] Diese Wandlung tritt in den Bühnenwerken und Kantaten Alessandro Scarlattis (1659—1725) zutage.

Deutschlands mit fürstlichen Ehren empfangen. Wer sie nicht aufnahm, galt als Verächter des wahren musikalischen Evangeliums. Der Chorgesang wurde von ihnen zurückgedrängt, und die Kirchenmusik wurde fast ausschließlich Sologesang.

Diesmal wurde auch die Passionsmusik, die bisher unbehelligt ihres Weges gegangen war, in die Revolution verwickelt. Ihr ehrwürdiges Alter schützte sie vor der Neuerung hinfort nicht mehr.

Sie hatte bis dahin eigentlich keine Geschichte. Schon im IV. Jahrhundert findet sich eine Überlieferung, welche die Rezitierung der Passionserzählung nach Matthäus auf den Palmsonntag, die nach Lukas auf den Mittwoch der Leidenswoche festlegt. Im VIII. und IX. Jahrhundert wird dann die Markuspassion dem Kardienstag und die Johannespassion dem Karfreitag zugeteilt[50]. Bereits im XIII. Jahrhundert verlangt Durandus eine dramatische Gestaltung der Rezitierung. Nur die Worte des Evangelisten sollen im Evangelienton, d. h. als Psalmodie, vorgetragen werden; die sanften Worte Jesu und die Rufe des ungläubigen Volks hingegen sollen charakteristisch herauskommen[51].

Bis zum Ende des XV. Jahrhunderts bleibt es bei dem psalmodierenden Vortrag. Die Passion wird rezitiert wie jeder andere Evangelienabschnitt auch. Am Anfang des XVI. Jahrhunderts unternimmt es dann die niederländische Kunst, zum ersten Male, die Leidensgeschichte in Musik zu setzen. Die erste Musikpassion ist von Jakobus Obrecht (geb. 1450) und entstand 1505. Luthers Freund, Johann Walther, schrieb sie zweimal ab. Als sie 1538 bei Georg Rhaw erschien, gab ihr Melanchthon eine Vorrede mit. Passionskompositionen sind in der Folgezeit Gemeingut der katholischen und der protestantischen Kunst, wie die Kompositionen der Meßstücke. Man macht auch keinen Unterschied zwischen deutscher und lateinischer Passion.

---

50 Für das Folgende siehe Otto Kades gründliche und interessante Schrift „Die älteste Passionskomposition bis zum Jahr 1631". Gütersloh 1893.

51 »Non legitur tota passio sub tono Evangelii, sed cantus verborum Christi dulcius moderatur. Evangelistae verba in tono Evangelii proferantur, verba vero impiissimorum Judaeorum clamose et cum asperitate vocantur.« Ob damit eine Art Rezitierung mit verteilten Rollen gemeint ist, wie Kade annimmt, bleibe dahingestellt. Wir wissen nur was Durandus will, nicht aber wie es ausgeführt wurde.

Der Form nach scheiden sich die zahlreichen Passionen jener Zeit in Passionsmotetten und Passionsdramen. In der Passionsmotette wird der ganze Text, auch die Worte Jesu, durch den Chor wiedergegeben; im Passionsdrama werden die Worte des Evangelisten und die Reden Jesu von einem einzelnen im alten Evangelienton rezitiert und nur die Rufe des Volkes polyphon wiedergegeben, wobei allerdings die Worte Pilati, der falschen Zeugen und der Missetäter auch dem Chor zufallen.

Das Passionsdrama trug natürlich den Sieg über die undramatische Passionsmotette davon[52]. Als erste deutsche Komposition dieser Art ist die Matthäuspassion Johann Walthers zu nennen. Sie wurde anno 1530 der Tradition gemäß am Palmsonntag aufgeführt. Seine Johannespassion, die am Karfreitag gegeben wurde, ist uns noch erhalten. In tschechischer Übersetzung wurde sie von 1609 bis 1816 alljährlich zu Zittau gesungen.

Schütz behält das Passionsdrama bei, wie er es überkommen hat. Er verzichtet auf jegliche instrumentale Ausstattung und läßt den Evangelisten im alten Kollektenton psalmodieren, indem er es sich versagt die Arioso-Deklamation, die er sonst für die solistische Wiedergabe von Bibelsprüchen verwendet, in der Passion zu benutzen. Keine Arie, kein Choral unterbricht die Handlung.

Die herbe Schönheit dieser in Schütz' Kunst verklärten alten Passion ist einzig in ihrer Art. Sie erinnert an die ergreifende Passionsdarstellung der realistischen niederländischen Malerei. Ihre elementare Wirkung — wenn der Evangelist sich in die alte Art zu schicken weiß[53] — kann einen fast an Bachs Passionen irre machen.

Aber gerade das Fehlen jeglicher pathetischen Kontemplation sollte das alte Passionsdrama, und die alte Kirchenmusik überhaupt, bei einer Zeit diskreditieren, für die das Wesen des Dramatischen gerade in der rhetorischen Reflexion bestand.

Die neue Bewegung setzt mit der Gründung der „Hamburger

[52] Als lateinische Passionskomponisten ragen Claudin von Sermisy (1534), Orlandus Lassus — mit vier Passionen 1575 ff. — und William Byrd (1607) hervor. Ihre Werke gehören der Gattung der Passionsdramen an.

[53] Man muß Friedrich Spitta als Evangelist in einer Schützschen Passion gehört haben, um die Schönheit des dramatisch verklärten Kollektentons voll zu würdigen.

Oper" ein. Als sich Gerhard Schott, Lizentiat Lütjens und der Organist Reinken anno 1678[54] zusammentaten und ein Schauspielhaus aufführen ließen, dachten sie nicht so sehr an eine weltliche, als an eine religiöse Oper. Als erstes Singspiel ging Theiles „Adam und Eva" über die Bühne[55]. Dann kamen „Michael und David" (1679), „die Makkabäische Mutter und ihre sieben Söhne" (1679), „Esther" (1680), „Christi Geburt" (1681), „Kain und Abel" oder „der verzweifelte Brudermörder" (1682).

Uns will es zwar schwer fallen, in den trivialen und burlesken Texten dieser Opern etwas Religiöses zu finden; die Zeit aber dachte anders. Die Geistlichkeit in erster Linie verteidigte das Unternehmen. Einer der Prediger, Heinrich Elmenhorst, schrieb den Text zu mehreren Singspielen und lud die Gläubigen von der Kanzel herab zum Besuch der Oper ein.

Als das Schauspielhaus im Laufe der Jahre durch die grobe Geschmacklosigkeit, die sich auf den Brettern breit machte, den Kredit bei vielen ernst denkenden Bürgern eingebüßt hatte[56], suchte Elmenhorst, in seiner »Dramatologia antiquahodierna«, das Unternehmen zu rehabilitieren. Er weist nach, daß dieses Theater nichts anderes ist als die Verchristlichung des alten griechischen Schauspiels. Wie jene die Geschichte ihrer Götter und Heroen zur religiösen Erbauung auf die Bühne brachten, also ist es auch der Christenheit ein Bedürfnis, die biblische Geschichte in lebendiger Handlung vor dem Auge vorüberziehen zu sehen. Auch die theologischen Fakultäten von Rostock und Wittenberg, um ihre Entscheidung angegangen, sprachen sich im Prinzip für die religiöse Oper aus.

---

[54] Die Dresdener Oper wurde 1662 durch Carlo Pallavicini gegründet.

[55] Die Eröffnung erfolgte am 2. Januar 1678. Der vollständige Titel der ersten Oper lautete: Adam und Eva. Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. In einem Singspiel dargestellt." Theile war Schüler Schütz' und Lehrer Buxtehudes. Die Oper ist verloren. Über die Anfänge der Oper in Deutschland siehe: Hermann Kretzschmar. Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 1901—1902. S. 270—293.

[56] In seiner „Theatromachia, oder die Werke der Finsternis" (1682) rechnet Anton Reiser, Prediger zu St. Jakob, die Oper zu den Teufelsdingen. Gegen ihn schrieb, in demselben Jahre, Magister Rauch seine „Theatrophonia zur Verteidigung der christlichen, vornehmlich aber der musikalischen Opera".

Alles dies konnte ihren Niedergang nicht aufhalten[57]; das geistliche Schauspiel verschwand mit der Zeit von der Bühne. Aber das Ideal, welches in Elmenhorsts Schrift verteidigt wird, bleibt lebendig und beherrscht das Hamburger Kunstleben auch in der folgenden, seiner glänzendsten Epoche, wo Keiser, Mattheson, Händel und Telemann in der Hansastadt wirkten.

Reinhard Keiser kam 1694 nach Hamburg. Händel weilte dort von 1703 bis 1705. Mattheson, ein geborener Hamburger, gehörte schon als Kind der Oper an; seine eigentliche Tätigkeit beginnt aber erst mit dem Jahre 1705, wo er dem Sänger- und Schauspielerberufe entsagt. Telemann wurde 1721 berufen[58].

---

[57] Seit etwa 1730 ging die Oper dem unaufhaltsamen Verfall entgegen. 1740 schlug eine italienische Truppe ihren Sitz darin auf; 1750 wurde das Opernhaus mit seiner ganzen Einrichtung öffentlich an den Meistbietenden versteigert.

[58] Reinhard Keiser (auch Kaiser geschrieben) war 1673 geboren und empfing seine wissenschaftliche Ausbildung auf der Leipziger Thomasschule und später auf der Universität daselbst. Vom Jahre 1697 an widmete er seine Kraft der Hamburger Oper. Er schrieb dafür auch religiöse Opern; unter andern: „Die über die Liebe triumphierende Weisheit, oder Salom, in einem Singspiel auf dem großen hamburgischen Schauplatze dargestellt" (1703), und „Der gestürzte und wieder erhöhte Nebukadnezar, König von Babylon unter dem großen Propheten Daniel" (1704).

Keiser besaß wirklich Talent und eine reiche, blühende Erfindung. Sein leichtfertiger Lebenswandel hinderte ihn den Einfluß auszuüben, den er wirklich hätte haben können. Er starb zu Hamburg 1739.

Johann Mattheson war geboren zu Hamburg 1681. Seine Bedeutung liegt nicht so sehr auf rein musikalischem, als auf schriftstellerischem Gebiete. Er ist der literarische Vorkämpfer der „modernen Musik". Seine vierundachtzig Schriften sind für uns als Quellen für die damalige Musikgeschichte sehr wertvoll. Ohne Michael Prätorius »Syntagma musicum« (1614—1620), ohne Walters „Musiklexikon" (1732), ohne Matthesons Werke wüßten wir wenig über die Musik des XVII. und beginnenden XVIII. Jahrhunderts.

Als Händel nach Hamburg kam, warf sich Mattheson zu seinem Lehrer und Beschützer auf und wurde ihm, wie es scheint, in dieser Rolle einigermaßen lästig.

Für die neue Form der Kirchenmusik tritt Mattheson besonders in seiner Abhandlung „Der musikalische Patriot" (1728) auf. Große Bedeutung hatten auch die „Große Generalbaßschule" (1731) und der „Vollkommene Kapellmeister" (1739). Die anno 1740 erschienene „Grundlage einer Ehrenpforte" enthält eine sehr wichtige Sammlung autobiographischer Notizen aller bedeutenden zeitgenössischen Musiker.

Seinem Hauptberufe nach war Mattheson Sekretär der englischen Gesandtschaft in Hamburg. Er starb 1764.

Welche Stellung diese Künstler einnahmen, ob sie an dem Schauspielhause oder an der Kirche angestellt waren, hatte nichts zu besagen, denn sie schrieben alle gleichzeitig für die Oper und für die Kirche. Von 1715—1728 war Mattheson Cantor Cathedralis am Dom und konnte in dieser Stellung der neuen Kirchenmusik zu ihrem Rechte verhelfen. Als ihn seine immer zunehmende Schwerhörigkeit zwang seinen Abschied zu nehmen, wurde Keiser, der bisher nur an der Oper angestellt gewesen war, sein Nachfolger. Telemann war als Chorleiter und Kantor des Johanneums nach Hamburg berufen worden, wurde aber vom Schauspielhaus durch ein jährliches Gehalt von dreihundert Talern zur Lieferung von Opern verpflichtet. Händel, der hauptsächlich für die Oper gekommen war, schrieb auch Kirchenstücke[59].

Diese Meister geben es auf, das Hamburger Theater, wie es die Gründer geplant hatten, in erster Linie als eine religiöse Kunststätte zu betrachten und es auf dieser Höhe zu halten. Dafür aber wollen sie das religiöse im Opernstil komponierte Musikschauspiel dem Gottesdienst einfügen, wobei sie sich nicht groß darum kümmern, ob es noch irgend eine Beziehung zur Kirchenzeit und zum Sonntagsevangelium hat. Zu welchem Evangelium passen die „theatralischen Soliloquia" Telemanns, als: „der verkaufte Joseph"; der von

---

Georg Philipp Telemann, obwohl er an Talent hinter Keiser und Mattheson zurückstand, galt seinerzeit in Deutschland mehr als sie. Geboren zu Magdeburg anno 1681, kam er 1701 nach Leipzig, um die Rechte zu studieren und blieb daselbst drei Jahre. Man übertrug ihm die Organistenstelle an der Neuen Kirche. Große Bedeutung für das Leipziger Musikleben hatte die von ihm ausgehende Gründung des Collegium Musicum. Diese Gesellschaft rekrutierte sich hauptsächlich aus studentischen Kreisen. Nachdem er mittlerweile als Kapellmeister in Sorau, Eisenach und Frankfurt a. M. an der Barfüßer- und Katharinenkirche gewirkt hatte, wurde er 1721 als Kantor des Johanneums nach Hamburg berufen. Er komponierte auch viel für die Oper. Seine Vorbilder waren die Franzosen. Telemanns Werke — er zählt sie in Matthesons Ehrenpforte auf — sind Legion. Er starb 1767.

[59] Als erste Oper wurde seine „Almira" (1704) aufgeführt; 1705 folgte „Nero". „Florindo" und ebenso „Daphne" waren schon vollendet als er Hamburg verließ, kamen aber erst 1708 heraus. An Kirchenkompositionen aus jener Zeit wären eine Kantate über den Choral „Ach Herr mich armen Sünder", ein zweiteiliges Oratorium auf den Tag St. Johannis „Die Erlösung des Volkes Gottes aus Ägypten und eine 1704 nach einem Texte des Hamburger Opernlibrettisten Postel komponierte Passion zu erwähnen.

Zedekia geschlagene Micha; der von seinem Volke verfolgte David; der sterbende Simson; der versenkte Jonas? Sie schrieben eben Oratorien in zwei Teilen, zur Aufführung vor und nach der Predigt bestimmt, und wählten dafür die dramatischen Szenen, die ihnen zusagten. Darum kamen sie sich nicht weniger fromm und nicht weniger kirchlich vor als ihre Vorgänger. Im Gegenteil: sie meinten diese freie, selbstherrliche Kirchenmusik sei erst die wahre, und ihnen käme das Verdienst zu, sie aus der babylonischen Gefangenschaft befreit zu haben.

Sie wollten eine protestantische, d. h. subjektiv dramatisch empfindende Kunst schaffen. Aber in Wirklichkeit lief ihre ganze Anstrengung darauf hinaus, den affektvollen Theaterstil und die orchestrale Situationsschilderung in die Kirchenmusik einzuführen. In letzter Linie handelte es sich um die Frage, ob das Opern-Secco-rezitativ und die schematische dreiteilige Da capo Arie in der heiligen Kunst rezipiert würden.

Natürlich konnten sie mit den Singknaben, die sie in den Kirchen zur Verfügung hatten, nichts anfangen. Auf die Chöre legten sie zwar kein großes Gewicht, da ihre Musik hauptsächlich aus Solonummern bestand. Aber für ihre Arien brauchten sie ausgebildete Sänger . . . und Sängerinnen. Bisher war in der protestantischen Kirche, gerade wie in der katholischen, Frauengesang, außer beim Gemeindechoral, verboten. Die Diskant- und Altpartien in den Chören und in den Solis wurden von Knaben ausgeführt.

Darum läßt Mattheson kein gutes Haar an den damaligen Kirchenchoristen, die zugleich Solisten sein sollten. Er beschreibt den Diskantisten „mit einer schwachen Fistul, so als ein alt Mütterchen singet, der die Zähne ausgefallen"; den Altisten „mit einer kalblautenden Stimme"; den Tenoristen, „der wie ein rauhstimmiger Distelfresser schreit"; den Bassisten, „der das achtfüßige G in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Stiefel brummt, daß kaum dreißig Schritt davon ein schlafender Hase erwachen möchte, hingegen das vierfüßige g wie ein indianischer Löwe schreit". Kann man, so lautet sein bei dieser Frage immer wiederkehrender Refrain, mit den Sängern, die uns die Kirche stellt, überhaupt Musik machen? Ehe man die neue Kirchenmusik verurteilt, gebe man den Künstlern doch einmal Gelegenheit sie würdig, mit den Kräften, die sie braucht, aufzuführen.

Und er ließ es nicht bei platonischen Erörterungen bewenden.

Kaum war er Cantor Cathedralis, setzte er es durch, daß er Sängerinnen verwenden durfte. Anno 1716 ließen die Damen Rischmüller, Schwarz und Schober ihre Läufe und Triller zu Gottes Ehre in der Kirche erschallen.

Dieser Tat hat sich Mattheson zeitlebens gerühmt. „Ich bin wohl der erste", schreibt er in der Generalbaßschule, „der bei ordentlichen großen Kirchenmusiken vor und nach der Predigt drei bis vier Sängerinnen angestellt hat; aber mit welcher Mühe, Verdrießlichkeit und Widerrede, das ist nicht zu beschreiben. . Am Anfang ließ man mich ersuchen, ich möchte doch ja kein Frauenzimmer auf das Chor bringen; am Ende konnte man nicht genug davon haben."

Nach dem Tode Telemanns, 1767, scheinen die Sängerinnen wieder aus den Kirchen verschwunden zu sein. Viel Nachahmung hatte das Vorgehen der Hamburger nicht gefunden. Von Lübeck, wo die Hamburger Kirchenmusik gleich nach Buxtehudes Tode zur Herrschaft kam, wissen wir, daß bis 1733 sicher keine Sängerinnen in den Abendmusiken mitwirkten. In Leipzig war es niemals der Fall[60].

Die neue Kirchenmusik setzte sich nicht unangefochten durch. Anno 1726 gab ein gewisser Joachim Meyer zu Göttingen, Musiker und zugleich Doctor juris, eine gegen sie gerichtete Schrift heraus[61]. Mattheson replizierte sehr geschickt. Er führt zur Verteidigung der theatralischen Kirchenmusik dieselben Gründe ins Feld, die Elmenhorst zur Rechtfertigung des religiösen Theaters herangezogen hatte. Auch für ihn ist die kirchliche Kunst, für die er kämpft, die antike, ins Christentum verpflanzte Tragödie. Jede religiöse Feier, sagt er, ist theatralisch, weil die biblische Geschichte und die darin enthaltenen religiösen Ideen irgendwie dargestellt werden. Die vollkommenste Darstellung aber ist die Kunst[62].

---

[60] Buxtehudes Schwiegersohn und Nachfolger Schiefferdecker war früher an der Hamburger Oper gewesen. Während seiner fünfundzwanzigjährigen Amtstätigkeit, 1707—1732, hat er in den Abendmusiken nicht ein einziges Werk seines Schwiegervaters wiederholt, sondern schrieb auf jedes Jahr ein im Hamburger Stil gehaltenes fünfteiliges Oratorium. Die Texte sind uns erhalten. Sein Nachfolger Johann Paul Kuntzen kam ebenfalls von Hamburg. Dieser verwandte dann Sängerinnen in den Abendmusiken.

[61] „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchenmusik und von den darin bisher üblichen Kantaten, mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellet." 1726.

[62] „Der neue Göttingische, aber viel schlechter als die alten Lacedämonischen urteilende Ephorus, wegen der Kirchenmusik eines andern belehrt" (1727). Dagegen

Der bedeutendste und hartnäckigste Gegner der Neuerung war Johann Kuhnau (1660—1722), Bachs Vorgänger im Thomaskantorat zu Leipzig, dessen Tüchtigkeit und Talent überall anerkannt waren und den man wegen seiner berühmten dramatischen Klaviersonaten über biblische Geschichten nicht zu den Rückständigen zählen konnte[63]. Er nahm den Kampf auf, gleich als die neue Richtung sich bemerkbar machte. Als er seine Kantatentexte für das Kirchenjahr 1709 auf 1710 gedruckt herausgab, begleitete er sie mit einer Vorrede, in welcher er seine Auffassung vom wahren Kirchenmusikstil dem theatralischen gegenüber begründete[64].

Seine Haltung entsprach nicht dem Geschmack aller Leipziger, besonders nicht des Kreises, der sich um Telemann gesammelt hatte. In seinen letzten Jahren mußte er sich entschließen, dem Drucke der Zeitströmung nachzugeben und eine Passion im modernen Stil zu schreiben, die 1721 aufgeführt wurde. Als er tot war, verlangte man seinen Antipoden Telemann als Nachfolger.

Jeder Widerstand gegen die neue Kirchenmusik war nutzlos, schon etwa seit dem Jahre 1700. Die Gebildeten, Theologen wie Laien, hatten das antike Ideal des religiösen Dramas vor Augen, das Elmenhorst und Mattheson ihren Zeitgenossen so geschickt und mit wirklicher Begeisterung vor die Seele gestellt hatten. Sie übersahen, was die Künstler auch selber nicht achteten, wie weit Dichtung und Musik hinter dem Ideal zurückblieben.

Wir unsrerseits können uns nicht in die Stimmung einer Zeit hineinversetzen, die nur zuversichtliche Schaffensfreudigkeit kannte, nur vorwärts strebte, durch nichts Großes in der Vergangenheit,

---

wieder Joachim Meyer: „Der anmaßliche Hamburger criticus sine crisi" (1728). S. auch Mattheson: „Der musikalische Patriot" (1728). Unter dem Pseudonym Innocentius Frankenberg nahm der Berliner Kantor Freudenberg in seiner Abhandlung „Gerechte Wagschal" (1729) Partei für die Neuerer.

[63] Kuhnau hatte eine Oper geschrieben, die aber durchgefallen war. S. Richard Münnichs eingehende Studie: „Kuhnaus Leben." Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 1901—1902, S. 473—527.

[64] S. Richter in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte 1902: „Eine Abhandlung Johann Kuhnaus." Am Anfang des Kirchenjahres gab Kuhnau die Texte des Kantatenzyklus, der zur Aufführung gelangte, gedruckt heraus. Über die Bruchstücke dieser Veröffentlichungen, die uns aus den Jahren 1707—1721 erhalten sind, siehe Richter ebendaselbst.

weder durch eine klassische dramatische Dichtkunst noch durch eine klassische Musik, niedergedrückt und zur Selbstbesinnung gebracht wurde, sondern in unerschütterter Unbefangenheit ihren unvollkommenen Werken den Wert des erstrebten Ideals gab und wähnte, selber die klassische Kunst hervorbringen zu können, weil sie antike Ideale in Sicht bekommen hatte.

Von unserm Standpunkt aus werden wir jene Zeit immer ungerecht beurteilen, weil uns die selbstvertrauende Schaffenskraft, die ihre Stärke und ihre Schwäche war, fehlt. Wir fühlen uns als Epigonen. Jene Menschen aber zollten der Vergangenheit nur rhetorischen Tribut und hatten die Überzeugung, daß mit ihnen die letzte große Kunstepoche gekommen sei.

In dieser des Bannes der Vergangenheit ledigen Stimmung waren sie den Täuschungen jeglichen Trugbildes preisgegeben und gehorchten zuletzt auch der Stimme, die ihnen riet, damit in der Kirchenmusik alles neu werde, sich für die Texte auch von der Herrschaft der Bibel und des alten Gemeindelieds frei zu machen.

Entscheidend für das Schicksal der Kantate war das Erscheinen des ersten Jahrgangs von Erdmann Neumeisters „Kirchenandachten"[65].

Dieser erste Zyklus ist für die Hofkapelle in Weißenfels verfaßt und wurde von Philipp Krieger (1649—1725), Hofkapellmeister daselbst, in Musik gesetzt. Neumeisters „madrigalische Kantaten" haben mit den früheren madrigalischen Versuchen der deutschen religiösen Poesie nichts zu tun, sondern sind den italienischen Operntexten nachgebildet, wie denn der Verfasser in der Vorrede selber sagt, daß für ihn eine Kantate nur ein Stück aus einer Oper sei. Er bemißt jede auf vier Arien und vier Rezitative. Bibelwort und Gesangbuchvers verbannt er gänzlich. Chöre sind nicht vorgesehen.

In den folgenden Zyklen macht er einige Zugeständnisse. Der zweite (1708) läßt dem Chor wieder sein Recht; im dritten (1711) wird den Bibelsprüchen und Liederversen wieder ein bescheidenes Plätzlein neben den Arien- und Rezitativtexten eingeräumt. In dieser unglückseligen Kompromißform setzte sich die „moderne" Kantate

[65] Erdmann Neumeister, geboren 1671, war zuerst Hofdiakonus zu Weißenfels und nachher in derselben Eigenschaft zu Sorau. Anno 1715 wurde er als Prediger an St. Jakob zu Hamburg berufen.

durch. Anno 1716 gab Tilgner die inzwischen erschienenen fünf Jahrgänge Neumeisterscher Texte zusammen heraus. Die Komponisten stürzten sich förmlich darauf. Telemann, der damals noch nicht in Hamburg, sondern in Eisenach war, hatte den dritten und vierten bei ihrem ersten Erscheinen (1711 und 1714) ganz in Musik gesetzt.

Auch Bach komponierte Neumeistersche Texte. Er kannte den Verfasser persönlich und verehrte ihn als einen wirklichen Dichter. Dieser seinerseits schätzte Bach sehr hoch und hätte ihn gern in Hamburg gehabt.

Mit Neumeister rivalisierte Salomo Franck (geb. 1659) aus Weimar, der 1691 bis 1697 als Konsistorialsekretär in Arnstadt lebte und daselbst seine „Madrigalische Seelen-Lust über das heilige Leiden unseres Erlösers" (1697) veröffentlichte. Bachs Passionen weisen Spuren des Einflusses dieser Dichtung auf. Später trat Franck mit dem Meister in persönlichen Verkehr — als dieser in Weimar war — und lieferte ihm Kantatentexte. Seine von 1711 ab erscheinenden Dichtungen sind durch Neumeister beeinflußt. Aber er greift viel mehr als dieser auf die alte madrigalische geistliche Poesie zurück und ist, wenn auch nicht so gewandt, doch tiefer als der, den er sich zum Vorbild genommen.

Kantatentexte zu verfassen gehörte in der Folge zu den Aufgaben des Dichters. Er brauchte deswegen zu der geistlichen Poesie kein persönliches Verhältnis zu haben. Mitten in galante oder satirische Publikationen darf er einen Jahrgang Texte für Kirchenstücke einschieben. So wußte man z. B. längere Zeit nicht, woher die Dichtung einer Reihe zeitlich, textlich und musikalisch zusammenhängender Kantaten Bachs stammten, bis Philipp Spitta sie in den Gedichtsammlungen Marianne von Zieglers, einer zeitgenössischen Leipziger Dichterin, fand[66].

Mit der neuen Kantate setzte sich auch die neue Passion durch. Anno 1704, in der Montags- und Mittwochs-Vesper der Charwoche, wurde die erste theatralische Passion in Hamburg aufgeführt. Der Text war von Christian Friedrich Hunold, der von 1700 bis 1706 in Hamburg als Operntextdichter lebte und nicht den besten Ruf

[66] Philipp Spitta. Zur Musik. 16 Aufsätze, Berlin 1892. Marianne von Ziegler und Joh. Seb. Bach.

genoß. In der Schriftstellerwelt war er unter dem Namen Menantes bekannt[67]. Keiser lieferte die Musik.

Die ganze Passion sollte als Handlung dargestellt werden. An Stelle des biblischen Leidensberichtes hatte man zur Verbindung der einzelnen Auftritte einen Text in Versen gesetzt. Wichtig ist, daß schon in dieser Passion die „Tochter Zion" erscheint, der wir dann auch bei Bach wieder begegnen.

Die Entrüstung war allgemein, nicht so sehr ob des Unternehmens an sich, sondern ob der doch allzu schlecht-theatralischen Art. In demselben Jahre hatte auch Händel eine von Postel, einem andern Hamburger Operndichter verfaßte Passion komponiert und aufgeführt, ohne damit eine Wirkung zu erzielen.

Anno 1712 erschien dann die Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes. Im ganzen behält er den Plan und die Elemente der Keiserschen Passion bei. Er schreibt einen Text für freie Rezitative, Da capo-Arien, läßt die „Tochter Zion" auftreten, ersetzt den Evangelienbericht durch eine Passionserzählung in Versen, nur daß er sich darin mehr an den biblischen Wortlaut anlehnt als Hunold-Menantes. Neu war eigentlich nur die Einfügung von Choralstrophen[68]. Er tat weiter nichts als den theatralischen Charakter jener ersten Passion etwas zu verwischen und die Sprache von ihren ärgsten Auswüchsen zu reinigen.

Und dieser Text wurde der klassische Passionstext! Keiser komponierte ihn 1712, Händel und Telemann 1716, Mattheson 1718.

Matthesons Passion wurde am Palmsonntag 1718 im Gottes-

---

[67] Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1904, S. 89 ff. Bach und Christian Friedrich Hunold.

In Hamburg war Hunold als ein schlüpfriger Literat bekannt; 1706 mußte er wegen eines zügellosen Romans die Stadt verlassen. 1708 kam er nach Halle, wo er Vorlesungen über Poesie und Rechtswissenschaft hielt. Er kannte Bach und lieferte ihm Texte zu Profankantaten.

[68] Die Schützschen Passionen enthalten noch keine Choralstrophen. Zum erstenmal, soviel wir wissen, stattete der brandenburgisch-preußische Kapellmeister Johann Sebastiani seine Passion mit Choralversen aus. „Das Leyden und Sterben unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi, in eine recitierende Harmonie von fünf singenden und sechs spielenden Stimmen, nebst dem Basso continuo gesetzet, worinnen zur Erweckung mehrerer Devotion unterschiedliche Verse aus denen gewöhnlichen Kirchen-Liedern mit eingeführet und dem Texte accomodiret worden." Königsberg 1672.

dienste aufgeführt. Telemann brachte die seine in Frankfurt zu Gehör. „Sie wurde," so berichtet er selbst, „an etlichen außerordentlichen Tagen der Woche in der Hauptkirche stark und ausbündig bestellt, bey Anwesenheit verschiedener großer Herren und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses aufgeführet. Es ist hiebey, als etwas sonderbares, zu merken, daß die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien, und daß die mehresten Glieder E. Ehrw. Ministerii am Altare in ihren Pontificialkleidern Platz nahmen. Sonst hat diese Passion in vielen Städten Deutschlands die Chöre und Klingsäle erschallen gemacht"[69].

Als Händel den Brockesschen Text in Musik setzte, war er über die Hamburger Meister schon weit hinaus. Er übernahm diese Musik später in andere Kompositionen. Wir besitzen das Werk aber noch durch eine Abschrift, die Bach und seine Frau davon nahmen. Das Manuskript zählt sechzig Seiten; die dreiundzwanzig ersten sind von Bach, die andern von Anna Magdalena, seiner zweiten Frau. Es ist also wahrscheinlich, daß Bach in Leipzig Händels Passion aufgeführt hat.

Wie erklärt sich die Begeisterung der Musiker für Brockes' Passionsdichtung? Es war sicher nicht die Vornehmheit der Sprache, die sie anzog, denn die Verse sind geradezu vulgär. Die Geißelung wird in folgendem Rezitativ geschildert:

„Drauf zerrten die Kriegsknecht' ihn herein
und riefen ihre Wut mehr anzuflammen
die ganze Schar zusammen.
Die banden ihn an einen Stein
und geißelten den zarten Rücken
mit nägelvollen Stricken."

Auf Petri Verleugnung folgt die Arie:

„Heul, du Schaum der Menschenkinder,
winsle, wilder Sündenknecht!
Tränenwasser ist zu schlecht;
weine Blut, verstockter Sünder!"

---

69 Wilhelm Langhans. Geschichte der Musik im XVII., XVIII. u. XIX. Jahrhundert. 1882, S. 430 ff.

Aber es war eben dramatisches Leben in dem Text. Er bot überaus reiche Gelegenheit zur musikalischen Ausmalung. Nicht zum wenigsten tat es die exaltierte Sprache den Künstlern an, die darin das Kennzeichen einer der Musik nahestehenden dichterischen Empfindung sahen. Verglichen mit Hunold-Menantes' Passionsdichtung und den Libretti der Hamburger Oper mußte sie freilich geradezu abgeklärt erscheinen.

Das literarische Deutschland vor Gottsched und Lessing besaß kein Sprachgefühl in unserm Sinne. Gerade die Verbindung mit der Musik wurde der damaligen Dichtkunst verderblich, denn durch diese wurde sie immer in eine Überschwänglichkeit des Gefühls hineingesteigert, in welcher sie nach drastischen Bildern und pathetischen Ausdrücken griff, ohne andere Sorge, als nur den Gedanken möglichst lebendig und bunt zu gestalten. Erst in der Entfremdung von der Musik, durch Gottsched und Lessing auf sich selbst gestellt, fand sie sich selber wieder.

Bach aber trat auf in jener Zeit des Niedergangs, wo die Musik die Poesie und die Poesie die Musik betörte, in einer Zeit der Vielschreiberei, der ungesammelten Kunst, in der auch wirkliche Talente wie Keiser zugrunde gehen mußten, in einer Zeit, die bestimmt schien, nur Vergängliches, nichts Bleibendes hervorbringen zu können[70]. Während sonst die einzig großen Künstler zwischen andern Sternen hervorstrahlen, deren Glanz, wenn auch weniger leuchtend, gleichfalls nicht erlischt, wandelt er unter Irrlichtern, die seine Zeit — und er mit ihr — für Sterne ansah. Von den zahllosen Kantaten, die damals geschrieben und bewundert wurden, haben nur die seinen ihre Zeit überlebt und tragen in ihrer Form und im Text die Spuren der Vergänglichkeit an sich, der sie entronnen sind. Nichts zeugt so sehr für die Größe Bachs, als daß er in einer irrenden Zeit, selber mit in ihr Irren hineingerissen, dennoch Unvergängliches schuf.

Zuletzt aber überkommt einen doch die Traurigkeit, daß er nur groß genug war, sich selber, nicht auch seine Zeit zu retten, daß er sich ihr nicht entgegenwarf, mit ihr rang, ob sie von einer phrasen-

---

70 Nicht minder hart urteilt der beste Kenner jener Epoche, Eitner. „Kantaten aus dem Ende des XVII. und Anfang des XVIII. Jahrhunderts." Monatshefte für Musikgeschichte. 1884.

haften Dichtung und der leeren Form des italienischen Rezitativs und der Da capo-Arie ließe, um mit ihm zur wahren, schlichten, wirklich dramatischen Kirchenmusik zurückzukehren.

Zu dieser nüchternen Erkenntnis, die einem Kuhnau bis zu einem gewissen Grad erschwinglich war, brachte er es nicht. Er war eben kein Anfang eines Neuen, sondern ein Ende, in welchem sich das Wissen und Irren aufeinanderfolgender Jahrhunderte zum letztenmal aussprachen, als wollten sie durch den Genius miteinander gerettet werden. Weil Bach schwieg und, ihr innerlich fremd, dennoch mit der Zeit ging, konnte es nicht anders kommen, als daß seine Werke in dem Massengrab, in welches man die andern warf, mitbegraben wurden, um dort ihrer Auferstehung zu harren.

Wenn die Talente in dem Irren ihrer Zeit irren, was tuts? Wenn aber die Genies darin verstrickt werden, büßen es Jahrhunderte. Aristoteles, weil er groß war, hielt die griechische Naturwissenschaft auf, als sie auf dem Wege war, der sie zu Galileis und Copernicus' Entdeckungen geführt hätte. Bach, der sich, fast im Leichtsinn des unermeßlichen Kraftbewußtseins, die italienischen Formen und Formeln auflud, hielt die deutsche Musik auf dem Wege auf, der sie auf religiösem Gebiete schon damals zu einer Kunst geführt hätte, wie sie Wagner dann auf dramatischem verwirklichen sollte.

VII. Von Eisenach bis Leipzig.

Das Bachsche Geschlecht läßt sich in Thüringen bis zum Anfang der Reformation zurückverfolgen. Als den Ahnherrn der Linie, der er angehört, nennt Johann Sebastian in der von ihm begonnenen, von seinem Sohne Philipp Emmanuel fortgesetzten Familienchronik, den Bäcker Veit Bach[1].

Noch Forkel — in seiner 1802 erschienenen Biographie — meinte,

[1] Diese Familienchronik zählt 53 Nummern; jede bietet kurze biographische Notizen über ein männliches Glied der Familie. Die wichtige Urkunde kam von Philipp Emmanuel an Forkel, den ersten Biographen Bachs, von diesem an den Hamburger Musiklehrer Pölchau, von diesem an die Berliner Königliche Bibliothek. Der Stammbaum, den Forkel mit der Familienchronik von Bachs Sohn erhielt, ist verloren gegangen (Spitta I, Vorwort).

dieser Veit Bach stammte aus Ungarn. In Wirklichkeit war er aber aus Thüringen dorthin ausgewandert und kehrte zurück, als die Leiden der Gegenreformation über die Deutschen daselbst hereinbrachen. Er ließ sich in Wechmar, nahe bei Gotha, nieder. Wenn er in die Mühle ging, um Getreide mahlen zu lassen, nahm er die Zither mit und musizierte derweilen, ohne sich um das Getöse und Geklapper zu kümmern.

Einer seiner Enkel, Heinrich mit Vornamen, saß zu Arnstadt[2]. Dessen Söhne Johann Christoph (gest. 1703) und Johann Michael (gest. 1694) ragten unter dem ganzen Geschlecht hervor. Johann Christoph war Organist in Eisenach[3], Johann Michael Organist und Stadtschreiber zu Gehren.

Die Glieder der großen Musikantenfamilie hatten „eine sehr große Anhänglichkeit aneinander", mit Forkel zu reden. „Da sie unmöglich alle an einem Orte beisammen leben konnten, so wollten sie sich doch wenigstens einmal im Jahre sehen, und bestimmten einen gewissen Tag, an welchem sie sich sämtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten. Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen und sich außer Thüringen auch hin und wieder in Ober- und Niedersachsen, sowie in Franken hatte verbreiten müssen, setzten sie ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Der Versammlungsort war gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt. Die Art und Weise, wie sie die Zeit während dieser Zusammenkunft hinbrachten, war ganz musikalisch. Da die Gesellschaft aus lauter Kantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämtlich mit der Kirche zu tun hatten, und es überhaupt damals noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nämlich nun Volkslieder, teils von possierlichem, teils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich miteinander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen extemporierten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren.

[2] Die Geschichte der Vorfahren Bachs hat in meisterhafter Weise Spitta im ersten Bande seiner Biographie (S. 1—175) geschrieben. Er hat an Stelle undeutlicher Überlieferungen aus den Urkunden geschöpfte Tatsachen gestellt.

[3] Über seine Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit" siehe S. 67.

Sie nannten diese Art von extemporierter Zusammenstimmung Quodlibet, und konnten nicht nur selbst von Herzen dabey lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bey jedem der sie hörte[4]".

Bachs Großvater, Christoph Bach (gest. 1661), war ein Sohn von Hans Caspar Bach und ein Enkel Veit Bachs; Bachs Vater, Johann Ambrosius mit Vornamen, lebte zuerst in Erfurt, hernach, etwa seit 1671, in Eisenach. Er hatte einen Zwillingsbruder, Johann Christoph, Hof- und Stadtmusikus zu Arnstadt, der ihm so ähnlich war, daß selbst ihre beiderseitigen Frauen sie nicht anders als durch die Kleidung voneinander unterscheiden konnten. Sie liebten sich aufs zärtlichste; Sprache, Gesinnung, der Stil ihrer Musik, ihre Art des Vortrags, alles war einander gleich. Wenn einer krank war, war es auch der andere. Auch starben sie bald nacheinander. Sie waren ein Gegenstand der Bewunderung für jeden, der sie sah[5].

Bachs Mutter, Elisabeth, war eine geborene Lämmerhirt. Ihr Vater betrieb das Kürschnerhandwerk zu Erfurt.

Johann Sebastian wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren. Seine Mutter starb neun Jahre darauf und hinterließ ihrem Gatten vier Kinder, von denen Johann Sebastian das jüngste war. Nicht lange danach, am Anfang des Jahres 1695, starb auch der Vater, der sich kurz vorher züm zweiten Male verheiratet hatte. Mit zehn Jahren war Bach also Waise. Der älteste der Brüder, Johann Christoph (geb. 1671), nahm die beiden jüngsten, Johann Jakob und Johann Sebastian, zu sich nach Ohrdruf, wo er das Organistenamt bekleidete. Sie besuchten das dortige Gymnasium; ihr Bruder unterrichtete sie in der Musik. Johann Sebastian war seinem Lehrer zu eifrig. Er bat ihn um ein Heft, in dem sich Klaviersachen von Froberger, Kerl, Pachelbel und andern befanden. Da er es nicht bekam, zerrte er es mit seinen noch kleinen Händen aus dem mit einer Gittertür verschlossenen Schrank und schrieb es sich in mondhellen Nächten ab. Nach sechs Monaten war er damit fertig. Aber der Bruder kam dahinter und nahm ihm die Abschrift fort[6].

[4] Forkel, S. 3 u. 4.

[5] Forkel, S. 4.

[6] Diese Anekdote findet sich schon in dem von Bachs Schüler Agricola und Philipp Emmanuel verfaßten Nekrolog des Meisters, der anno 1754 in Mizlers musikalischer Bibliothek veröffentlicht wurde.

Anno 1700, als Johann Christophs Familie immer mehr wuchs, mußte Bach daran denken, anderwärts unterzukommen. Er wurde um seiner schönen Sopranstimme willen mit seinem Freunde Erdmann in der Schule des Michaelisklosters zu Lüneburg aufgenommen. Man behielt ihn auch, als er sie bald darauf verlor, wohl weil man ihn als Geiger im Orchester gut brauchen konnte. Ob er den Unterricht des Orgelmeisters Böhm genossen hat, wissen wir nicht. Gehört hat er ihn jedenfalls, obwohl dieser nicht zu St. Michaelis, sondern zu St. Johannis angestellt war. Sehr wichtig war, daß er in dem Chore, dem er angehörte, Gelegenheit hatte, die besten Werke der deutschen Kirchenmusik kennen zu lernen. Der Katalog der reichhaltigen Musikalienbibliothek des Gymnasiums ist uns noch erhalten. Er führt auch Werke italienischer Meister an[7].

Von Lüneburg reiste Bach mehrmals nach Hamburg, um den berühmten Reinken zu hören, wohl auch um sich die Oper anzusehen[8]. Auch nach Celle kam er. Die dortige Hofkapelle bestand zum großen Teil aus Franzosen. Herzog Georg Wilhelm von Braunschweig hatte nämlich eine Hugenottin, Desmier d'Olbreuse zur Frau und umgab sich mit einem französischen Hofstaat. Auch der Hoforganist war Franzose. Er hieß Charles Gaudou[9]. Wir wissen nicht, wer Bach Zutritt zu den Hofkonzerten verschaffte. Unmöglich wäre es nicht, daß er als Geiger aushilfsweise verwendet wurde, denn als er 1703 das Gymnasium absolviert hatte, wurde er, eben achtzehn Jahre alt, in der Kapelle des Herzogs Johann

---

7 W. Junghans. Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. Gymnasialprogramm, Lüneburg 1870. Hier finden sich auch die Einnahmen der Choristen verzeichnet, wie sie sich aus den alten Rechnungen ergeben. Ihr Verdienst war für jene Zeit beträchtlich. So erklärt sich die Anziehungskraft, welche die Anstalt auf die Jugend der umliegenden Lande ausübte. Wer nach Lüneburg kam, war vorerst versorgt und konnte sogar noch etwas zurücklegen.

8 Auf dem Rückweg von Hamburg nach Lüneburg soll Bach hungrig und mittellos vor einem Wirtshaus gestanden haben. Da taten sich die Fenster auf. Einige Heringsköpfe wurden auf die Straße geworfen. Er hob sie auf und fand in jedem einen dänischen Dukaten. Diese Anekdote, die in keiner Bachbiographie fehlen darf, erzählt Marpurg in seinen „Legenden einiger Musikheiligen" 1786. Cöln.

9 Interessante Details über die musikalischen Verhältnisse am Celleschen Hofe bietet André Pirro in seinem »J. S. Bach«. Paris, Alcan 1906. S. 26 ff.

Sie nannten diese Art von extemporierter Zusammenstimmung Quodlibet, und konnten nicht nur selbst von Herzen dabey lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bey jedem der sie hörte[4]".

Bachs Großvater, Christoph Bach (gest. 1661), war ein Sohn von Hans Caspar Bach und ein Enkel Veit Bachs; Bachs Vater, Johann Ambrosius mit Vornamen, lebte zuerst in Erfurt, hernach, etwa seit 1671, in Eisenach. Er hatte einen Zwillingsbruder, Johann Christoph, Hof- und Stadtmusikus zu Arnstadt, der ihm so ähnlich war, daß selbst ihre beiderseitigen Frauen sie nicht anders als durch die Kleidung voneinander unterscheiden konnten. Sie liebten sich aufs zärtlichste; Sprache, Gesinnung, der Stil ihrer Musik, ihre Art des Vortrags, alles war einander gleich. Wenn einer krank war, war es auch der andere. Auch starben sie bald nacheinander. Sie waren ein Gegenstand der Bewunderung für jeden, der sie sah[5].

Bachs Mutter, Elisabeth, war eine geborene Lämmerhirt. Ihr Vater betrieb das Kürschnerhandwerk zu Erfurt.

Johann Sebastian wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren. Seine Mutter starb neun Jahre darauf und hinterließ ihrem Gatten vier Kinder, von denen Johann Sebastian das jüngste war. Nicht lange danach, am Anfang des Jahres 1695, starb auch der Vater, der sich kurz vorher zum zweiten Male verheiratet hatte. Mit zehn Jahren war Bach also Waise. Der älteste der Brüder, Johann Christoph (geb. 1671), nahm die beiden jüngsten, Johann Jakob und Johann Sebastian, zu sich nach Ohrdruf, wo er das Organistenamt bekleidete. Sie besuchten das dortige Gymnasium; ihr Bruder unterrichtete sie in der Musik. Johann Sebastian war seinem Lehrer zu eifrig. Er bat ihn um ein Heft, in dem sich Klaviersachen von Froberger, Kerl, Pachelbel und andern befanden. Da er es nicht bekam, zerrte er es mit seinen noch kleinen Händen aus dem mit einer Gittertür verschlossenen Schrank und schrieb es sich in mondhellen Nächten ab. Nach sechs Monaten war er damit fertig. Aber der Bruder kam dahinter und nahm ihm die Abschrift fort[6].

---

[4] Forkel, S. 3 u. 4.

[5] Forkel, S. 4.

[6] Diese Anekdote findet sich schon in dem von Bachs Schüler Agricola und Philipp Emmanuel verfaßten Nekrolog des Meisters, der anno 1754 in Mizlers musikalischer Bibliothek veröffentlicht wurde.

Anno 1700, als Johann Christophs Familie immer mehr wuchs, mußte Bach daran denken, anderwärts unterzukommen. Er wurde um seiner schönen Sopranstimme willen mit seinem Freunde Erdmann in der Schule des Michaelisklosters zu Lüneburg aufgenommen. Man behielt ihn auch, als er sie bald darauf verlor, wohl weil man ihn als Geiger im Orchester gut brauchen konnte. Ob er den Unterricht des Orgelmeisters Böhm genossen hat, wissen wir nicht. Gehört hat er ihn jedenfalls, obwohl dieser nicht zu St. Michaelis, sondern zu St. Johannis angestellt war. Sehr wichtig war, daß er in dem Chore, dem er angehörte, Gelegenheit hatte, die besten Werke der deutschen Kirchenmusik kennen zu lernen. Der Katalog der reichhaltigen Musikalienbibliothek des Gymnasiums ist uns noch erhalten. Er führt auch Werke italienischer Meister an[7].

Von Lüneburg reiste Bach mehrmals nach Hamburg, um den berühmten Reinken zu hören, wohl auch um sich die Oper anzusehen[8]. Auch nach Celle kam er. Die dortige Hofkapelle bestand zum großen Teil aus Franzosen. Herzog Georg Wilhelm von Braunschweig hatte nämlich eine Hugenottin, Desmier d'Olbreuse zur Frau und umgab sich mit einem französischen Hofstaat. Auch der Hoforganist war Franzose. Er hieß Charles Gaudou[9]. Wir wissen nicht, wer Bach Zutritt zu den Hofkonzerten verschaffte. Unmöglich wäre es nicht, daß er als Geiger aushilfsweise verwendet wurde, denn als er 1703 das Gymnasium absolviert hatte, wurde er, eben achtzehn Jahre alt, in der Kapelle des Herzogs Johann

[7] W. Junghans. Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg. Gymnasialprogramm, Lüneburg 1870. Hier finden sich auch die Einnahmen der Choristen verzeichnet, wie sie sich aus den alten Rechnungen ergeben. Ihr Verdienst war für jene Zeit beträchtlich. So erklärt sich die Anziehungskraft, welche die Anstalt auf die Jugend der umliegenden Lande ausübte. Wer nach Lüneburg kam, war vorerst versorgt und konnte sogar noch etwas zurücklegen.

[8] Auf dem Rückweg von Hamburg nach Lüneburg soll Bach hungrig und mittellos vor einem Wirtshaus gestanden haben. Da taten sich die Fenster auf. Einige Heringsköpfe wurden auf die Straße geworfen. Er hob sie auf und fand in jedem einen dänischen Dukaten. Diese Anekdote, die in keiner Bachbiographie fehlen darf, erzählt Marpurg in seinen „Legenden einiger Musikheiligen" 1786. Cöln.

[9] Interessante Details über die musikalischen Verhältnisse am Celleschen Hofe bietet André Pirro in seinem »J. S. Bach«. Paris, Alcan 1906. S. 26 ff.

Ernst in Weimar angestellt[10]. Er blieb jedoch nur wenige Monate; 1704 folgte er einem Ruf nach Arnstadt, wo man ihm die Organistenstelle an der Neuen Kirche anbot. Das Instrument war soeben neu aufgestellt worden[11]. An der Barfüßerkirche versah Christoph Herthum den Organistendienst. Er hatte eine Bachin zur Frau und war im Nebenamt gräflicher Küchenschreiber.

In Arnstadt legte Bach den Grund zu seiner Meisterschaft auf der Orgel. Er hatte viel Zeit für sich, denn sein Amt nahm ihn nur dreimal wöchentlich in Anspruch. Im Oktober 1705 erhielt er einen vierwöchigen Urlaub, um nach Lübeck zu reisen und den Orgelmeister Buxtehude zu hören. Er wohnte also der großen Trauermusik bei, die am 2. Dezember 1705 auf das Ableben Kaiser Leopolds I. gegeben wurde. Wir wissen nicht, ob er von Buxtehude nur durch Zuhören lernte, oder ob er seinen Unterricht genoß. Jedenfalls fühlte er sich durch ihn so angezogen, daß er der Heimkehr ganz vergaß. Er blieb Weihnachten und Neujahr in Lübeck und kehrte erst Mitte Februar 1706 nach Arnstadt zurück.

Auf den einundzwanzigsten dieses Monats wurde er vor das Konsistorium geladen, um sich wegen der Urlaubsüberschreitung zu verantworten. Die Akten der Sitzung sind noch erhalten[12]. Bach ließ sich zu keiner Entschuldigung herbei, sondern meinte, sein Ersatzmann hätte das Amt wohl dergestalt versehen, daß darüber keine Klage geführt werden könne. Das Konsistorium benutzte die Gelegenheit, ihm Vorhaltungen über seine extravagante Choralbegleitung

[10] Es war dies nicht die Hofkapelle. Johann Ernst war der jüngere Bruder des regierenden Herzogs. Spitta I, S. 216 u. 217.

[11] Spitta (I, S. 220 u. 221) gibt die Disposition an. Oberwerk: 1. Prinzipal 8′, 2. Viola di gamba 8′, 3. Quintatön 16′, 4. Gedackt 8′, 5. Quinte 6′, 6. Octave 4′, 7. Mixtur 4fach, 8. Gemshorn 8′, 9. Cymbel 1′ zweifach, 10. Trompete 8′, 11. Tremulant, 12. Cymbelstern. Brustpositiv: 1. Prinzipal 4′, 2. Lieblich gedackt 8′, 3. Spitzflöte 4′, 4. Quinte 3′, 5. Sesquialtera, 6. Nachthorn, 7. Mixtur 1′ zweifach. Pedal: 1. Prinzipalbaß 8′, 2. Subbaß 16′, 3. Posaunenbaß 16′, 4. Flötenbaß 4′, 5. Kornettbaß 2′.

Die Kirche selbst war erst 1683 fertig gestellt worden. Sie sollte die Bonifatiuskirche ersetzen, die bei dem großen Brande Arnstadts 1581 zerstört worden war. (S. Weißgerber, Johann Sebastian Bach in Arnstadt. Gymnasialprogramm, Arnstadt 1904.)

[12] Sie befinden sich auf dem fürstlichen Archive zu Sondershausen. Spitta I, S. 312 ff.

zu machen. Auch warf man ihm vor, daß er sich mit dem Schülerchore gar nicht abgebe, und daß bisher so wenig Figuralmusik aufgeführt worden sei.

Man rede hier nicht von der Verständnislosigkeit der Kirchenbehörde für das Genie des jungen Organisten. Sie war mit ihren Beschwerden im Recht. Bach hatte mit dem Chore nichts anzufangen gewußt. Schon in Arnstadt offenbarte sich also der Mangel an jeglichem organisatorischen Talent, der ihm dann später die Stellung in Leipzig so erschweren sollte. Hierin unterschied er sich ganz von Schütz. Dieser wußte aus den vorhandenen künstlerischen Mitteln immer den größten Vorteil zu ziehen und das gegebene Personal nach und nach zu den höchstmöglichen Leistungen heranzubilden. Nicht so Bach. Er war kein Erzieher; er wußte nicht einmal Disziplin zu halten. Wenn es nicht ging, wie er wollte, wurde er heftig — wodurch er die Sache nur schlimmer machte —, verlor den Mut und ließ die Dinge laufen, wie sie eben mochten. Er stand sehr schlecht mit den Sängern und dem Schüler, der den Chor dirigierte. Vor seiner Lübecker Reise hatte es einen wüsten Auftritt zwischen ihm und dem Schüler Geyersbach gegeben. Dieser war auf der Straße mit einem Stock auf ihn losgegangen, weil er von ihm durch Schimpfworte beleidigt worden war. Bach hatte den Degen gezogen. Zum Glück hatten sich andere Schüler dazwischen geworfen und sie getrennt[13]. Die Sache war vor das Konsistorium gekommen, wo festgestellt wurde, daß Bach das betreffende Schimpfwort wirklich gebraucht hatte.

In der Februarsitzung verlangte man von ihm, er solle sich offen erklären, ob er sich mit dem Chor abgeben wolle oder nicht, und ließ ihm acht Tage Bedenkzeit dazu. Im November hatte er sich noch nicht geäußert. Er wurde wieder vorgeladen — die Sitzung fand am elften statt — und versprach, sich schriftlich zu erklären. Ob er es getan, wissen wir nicht.

In derselben Sitzung wurde ihm vorgeworfen, daß er unlängst mit einer fremden Jungfer in der Kirche musiziert hätte, ohne die Erlaubnis dazu eingeholt zu haben. Er entschuldigte sich, daß er dem Pfarrer, Magister Uthe, davon gesagt. Selbstverständlich handelte es sich um ein privates Musizieren in der Woche, nicht um

[13] André Pirro. J. S. Bach, S. 38. Paris, Alcan 1906.

ein Auftreten der fremden Jungfer im Gottesdienste, denn dies wäre unter keinen Umständen erlaubt worden. Damals war es noch nicht einmal in Hamburg gestattet, Frauen in der Kirche singen zu lassen.

Die Lage war unhaltbar geworden. In dieser Zeit, am 2. Dezember 1706, starb der Organist an der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen, Johann Georg Ahle. Im Frühjahr 1707 erhielt Bach eine Einladung, sich auf der Orgel der kunstsinnigen freien Reichsstadt hören zu lassen. Am 15. Juni wurde er ernannt; am 29. gab er die Schlüssel der Arnstädter Orgel auf dem Rathause daselbst ab und überließ seinem Vetter Ernst, Sohn von Johann Christoph Bach, dem Zwillingsbruder seines Vaters, die fünf Gulden, die er noch von seinem Gehalte zugut hatte[14]. Seine Besoldung in Mühlhausen setzte sich folgendermaßen zusammen: 85 Gulden; 3 Malter Korn; 2 Klafter Holz und 6 Schock Reisig, beides vor die Tür gebracht; dazu noch jährlich 3 Pfund Fische[15].

Am 17. Oktober desselben Jahres verheiratete sich der Meister mit seiner Base Maria Barbara Bach, Tochter des Organisten und Schreibers im Amte Gehren, Johann Michael Bach. Sie wurden in Dornheim, nahe bei Arnstadt, von Johann Lorenz Stauber getraut, den Bande der Freundschaft und Verwandtschaft mit dem Bachschen Geschlechte einten. Es ist anzunehmen, daß diese Maria Barbara Bach die fremde Jungfer war, mit welcher Bach in der Kirche zu Arnstadt musiziert hatte. Ihre Mutter, die Tochter des Stadtschreibers Wedermann zu Arnstadt, hatte daselbst eine unverheiratete Schwester, Regina mit Namen, bei der sie wohl auf Besuch gewesen sein wird. Diese ihre Tante heiratete bald darauf, anno 1708, den Pfarrer Stauber zu Dornheim, der Jahrs zuvor seine Frau verloren hatte.

Als Bach die Mühlhäuser Stelle antrat, traf er die musikalischen Verhältnisse in argem Verfall. Man zehrte von dem Ruhme der Vergangenheit. Die Gemeinde befand sich in Spaltung durch den Kampf zwischen Orthodoxen und Pietisten, wodurch der Kunst wenig gedient war. Vierzehn Tage vor der Ernennung des neuen Orga-

[14] Wahrscheinlich hatte ihn dieser Vetter während des Lübecker Urlaubs ersetzt.

[15] Spitta I, S. 334 ff.

nisten hatte ein Brand einen großen Teil der Stadt, gerade den schönsten und reichsten, in Asche gelegt. Es begreift sich, daß die Bürger vorläufig nicht mit ihrem ganzen Trachten auf die Reorganisation der Kirchenmusik bedacht waren. Sie glaubten das ihrige getan zu haben, als sie einen Künstler unter außerordentlich günstigen finanziellen Bedingungen angestellt hatten. Aber dieser war eben zum Reorganisator nicht befähigt. Ein Jahr nach seiner Anstellung bat er um seine Entlassung. In seinem Gesuche gesteht er offen ein, daß er gehe, weil er an eine Besserung der musikalischen Verhältnisse vorderhand nicht glaube[16]. Man schied aber in gutem Einvernehmen. Bach erhielt die Oberaufsicht über die Arbeiten an der Orgel, deren Renovierung nach den von ihm entworfenen Plänen in Angriff genommen worden war.

In der Stellung, die er nun antrat, hatte Bach mit Chören nichts mehr zu tun. Er kam als Hoforganist und Kammermusikus zum regierenden Herzog Wilhelm Ernst von Weimar[17]. Dieser gehörte zu den vornehmsten und gebildetsten Fürsten seiner Zeit und war der Kunst von ganzem Herzen ergeben. Als Bach bei ihm in Dienst trat, stand sein Herr im sechsundvierzigsten Lebensjahre[18]. In den religiösen Kämpfen hielt er sich zur Orthodoxie und wachte über die reine Lehre in seinem Volke. Seine Ehe mit einer Prinzessin von Sachsen-Jena war früh geschieden worden.

Die Hofkapelle zählte etwa zwanzig Mitglieder. Manche darunter — wie es damals überall war — fungierten im Nebenamte als Lakaien, Köche oder Jäger. Bei besonderen Gelegenheiten warteten sie ihrem Herrn im Heiduckenhabit auf. Bach wird sich also auch wohl in dieses Kostüm haben stecken müssen[19].

Die Orgel in der Schloßkirche war nicht groß, muß aber nach der erhaltenen Disposition einen einheitlichen schönen Klang gehabt haben[20]. Daß sie im Kornetton, d. h. eine kleine Terz über dem

---

[16] Spitta I, S. 372 ff.

[17] Über die Weimarer Zeit siehe: Paul von Bojanowski, Das Weimar J. S. Bachs. Weimar 1903. 50 S.

[18] S. das sympathische Porträt, das Spitta von diesem Fürsten entwirft (I, S. 374 ff.).

[19] Spitta I, S. 377.

[20] Sie besaß zwei Klaviere und ein gut ausgestattetes Pedal. Oberwerk: 1. Prinzipal 8′, 2. Quintatön 16′, 3. Gemshorn 8′, Gedackt 8′, 5. Quintatön 4′,

Kammerton stand, mochte der Meister zuweilen unangenehm empfinden.

In der Stadtkirche befand sich ein bedeutend größeres Werk. Es wurde von Johann Gottfried Walther, dem nachmaligen Verfasser des ersten deutschen musikalischen Lexikons, gespielt[21]. Durch seine Mutter, eine geborene Lämmerhirt, stand er Bach verwandtschaftlich nahe. Beide Männer scheinen miteinander durch aufrichtige Freundschaft verbunden gewesen zu sein. Ob sie, nachdem Bach Weimar verlassen hatte, noch viel miteinander verkehrt haben, wissen wir nicht. Spitta vermutet, daß sich später eine gewisse Entfremdung zwischen ihnen bemerkbar gemacht habe, weil Walther in dem Musiklexikon, das er 1732 herausgab, Bach nur mit einem ziemlich kurzen Artikel bedenkt. Der Schluß ist nicht zwingend. Walther beschränkt sich in seinen Artikeln prinzipiell auf eine Aufzählung der gestochenen Werke. Der Abschnitt über Händel ist noch kürzer als der über Bach.

Des Meisters Gehalt betrug zu Anfang hundertundsechsundfünfzig Gulden; bis zum Jahre 1713 stieg es auf zweihundertundfünfundzwanzig. In dem darauffolgenden Jahre wurde es wahrscheinlich noch erhöht, da Bach zum Konzertmeister emporrückte. Von nun an hatte er Kantaten für die Gottesdienste zu liefern. Kapellmeister war Johann Samuel Drese, damals schon ein hoher Siebziger. Sein Sohn Johann Wilhelm war ihm als Stellvertreter beigegeben.

Ob Bach zu dem Fürsten, in dessen Dienst er stand, in ein näheres persönliches Verhältnis trat, wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist es nicht, denn sonst wäre es unerklärlich, wie man ihn übergehen konnte, als es sich um die Nachfolge des 1716 verstorbenen Kapellmeisters handelte. Zuerst versuchte man Telemann, der damals in Frankfurt war, zu gewinnen. Als dieser ablehnte, erhielt

---

6. Oktave 4′, 7. Mixtur 6fach, 8. Cymbel 3fach, 9. Glockenspiel. Unterwerk: 1. Prinzipal 8′, 2. Viola di gamba 8′, 3. Gedackt 8′, 4. Trompete 8′, 5. Klein gedackt 4′, 6. Oktave 4′, 7. Waldflöte 2′, 8. Sesquialtera. Pedal: 1. Groß-Untersatz 32′, 2. Subbaß 16′, 3. Posaunenbaß 16′, 4. Violinbaß 16′, 5. Prinzipalbaß 8′, 6. Trompetenbaß 8′, 7. Kornettbaß 4′. Spitta I, S. 380. Das Werk stand unter einer Kuppe auf der dritten Empore. S. die Abbildung der Schloßkirche bei von Bojanowski.

[21] Über Walther siehe S. 39 dieses Werkes.

Dreses Sohn die Stelle. Er war ein unbedeutender Musiker; sein einziger Anspruch bestand darin, daß er seinen Vater während der letzten Jahre ständig ersetzt hatte.

Von da an trachtete Bach, wie er am schnellsten von Weimar fortkäme. Als ihm der Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen den Posten eines Kapellmeisters an seinem Hofe antrug, griff er mit beiden Händen zu, was er sicher nicht getan hätte, wenn es ihm nicht darauf angekommen wäre, um jeden Preis eine andere Stellung zu finden. Das Amt hatte für die Ziele, die er sich gesteckt hatte, gar nichts Verlockendes. Der Hof von Cöthen war reformiert; die Kirchenmusik fiel also weg. In der Schloßkapelle stand eine kleine unbedeutende Orgel; die der reformierten Stadtkirche war etwas größer. Bach war nur der Leiter der Kammermusiken seines Herrn.

In der Eile von Weimar fortzukommen, scheint er seine alsbaldige Entlassung in etwas dringlicher Weise gefordert zu haben. Der Landesvater, der an solchem Wesen keinen Gefallen hatte, ließ den widerspenstigen Hoforganisten am 2. November arretieren und bis zum 2. Dezember in Arrest halten[22].

Zur Weihnachtszeit 1717 trat der Meister seine neue Stellung an[23]. Wenn sie ihm auch keine volle künstlerische Befriedigung bot, so war sie doch in anderer Hinsicht äußerst angenehm. Der Fürst war jung — er zählte noch nicht fünfundzwanzig Jahre — und verfügte über eine gründliche musikalische Bildung. Er hatte Italien bereist und sich dabei von Johann David Heinichen (1683 bis 1729), einem der bedeutendsten Musiktheoretiker jener Zeit, begleiten lassen, daß er ihn in die italienische Kunst einführe. In der Kapelle, die nicht sehr groß war, scheint er selber als Violinist mitgewirkt zu haben. Auch besaß er einen gut ausgebildeten Baß.

Dieser Prinz war in der Lage die Bedeutung seines Kapellmeisters vollauf zu würdigen. Er war stolz auf ihn und ließ sich von

---

[22] von Bojanowski, S. 63. Er zitiert aus Bormanns Aufzeichnungen „6. November ist der bisherige Concertmeister und Organist Bach wegen seiner halsstarrigen Bezeugung von zu erzwingender Demission auf der Landrichterstube arretirt und endlich den 2. December darauf mit angezeigter ungnädiger Demission des Arrestes befreiet worden".

[23] Über Bach in Cöthen siehe Rudolf Bunge. Bachjahrbuch 1905, S. 14—47. Erschütternd ist die Geschichte der Kapelle und der Not der armen Musikanten nach dem Tode des Fürsten Leopold. S. 34.

ihm auf allen seinen Reisen begleiten. Mit der Zeit entwickelte sich eine herzliche Freundschaft zwischen den beiden Männern, die auch nach dem Weggang des Meisters noch fortbestand.

Die sechs Jahre, die Bach in der kleinen Residenz verlebte, waren die angenehmsten seiner ganzen Laufbahn. Er hatte Zeit zum Komponieren, und keinerlei Widerwärtigkeiten trübten seine Schaffensfreude. In die Cöthener Zeit fällt aber auch das schwerste Unglück, von dem er heimgesucht wurde. Als er im Juli 1720 mit dem Prinzen von Karlsbad zurückkehrte, fand er seine Frau nicht mehr am Leben. Sie war plötzlich gestorben. Am 7. Juli hatte man sie begraben. Der Gatte konnte nur zum Erdhügel hinauspilgern, der diejenige deckte, die dreizehn Jahre lang in Treue und Hingebung sein Schicksal geteilt hatte.

Von den sieben Kindern, die Maria Barbara ihm geboren hatte, hinterließ sie vier am Leben; das älteste, eine Tochter mit Namen Katharina Dorothea, war zwölf Jahre alt; Wilhelm Friedemann zählte deren zehn; dann kamen Philipp Emmanuel und sein um ein Jahr jüngerer Bruder Johann Gottfried Bernhard[24].

Anderthalb Jahre später fand Bach eine neue Lebensgefährtin in Anna Magdalena Wülken, der Tochter des weißenfelsischen Hof- und Feldtrompeters Johann Caspar Wülken. Die Hochzeit wurde am 3. Dezember 1721 gefeiert. Der Bräutigam war sechsunddreißig, die Braut einundzwanzig Jahre alt.

Die Ehe war in jeder Hinsicht eine vollendet glückliche. Anna Magdalena war nicht nur eine sorgsame Hausfrau, die sich der verwaisten Kinder aufs freundlichste annahm, sie war auch eine Künstlerin, die dem Schaffen ihres Mannes mit Verständnis zu folgen vermochte. Sie besaß eine schöne, gut ausgebildete Sopranstimme. Ihr Mann ließ es sich angelegen sein, ihren musikalischen Sinn zu fördern. Wir besitzen noch zwei „Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach", das erste stammt aus dem Jahre 1722; das zweite, mit schönem grünen Ledereinband, trägt die Jahreszahl 1725.

---

[24] Anno 1703 hatten die Eltern zwei Zwillinge kurz nach der Geburt verloren; ein am 15. November 1718 in Weimar geborener Sohn, nach seinem Paten, dem Prinzen Leopold August genannt, verstarb am 28. September 1719. Spitta I, S. 630.

In dem ersten stehen vierundzwanzig leichte Klavierstücke; das zweite enthält Präludien, Suiten, Choräle, sowie geistliche und weltliche Lieder. Auch in der Ausführung des bezifferten Basses unterrichtete der Meister seine Gattin. Am Schlusse des Klavierbüchleins von 1725 finden sich von seiner Hand „einige höchst nötige Reguln vom General Basso" aufgezeichnet.

Die Schülerin vergalt ihm die Mühe reichlich, indem sie ihm beim Notenabschreiben behilflich war. Eine Reihe der schönsten Werke Bachs liegen uns in ihrer Handschrift vor. Mit den Jahren werden ihre Noten denjenigen ihres Mannes so ähnlich, daß sie ihnen zum Verwechseln gleich sehen. Lange Zeit hielt man zum Beispiel die Partitur der Kantate „O heil'ges Geist- und Wasserbad" (Nr. 165) für autograph, bis Spitta darauf kam, daß sie eine Reinschrift von Anna Magdalena sei[25]. Wie manche Stunde mag sie der Haushaltungsarbeit abgestohlen haben, wenn die Woche dem Ende zuging und die Stimmen der neuen Kantate noch nicht abgeschrieben waren!

Sie lernte auch die Knaben zu diesem Geschäfte an. In der zweiten Oboestimme der Kantate „Ihr, die ihr euch von Christo nennet" (Nr. 164) sind die Überschriften, die Schlüssel und Taktzeichen von ihrer Hand, nicht aber die linkischen und steif aneinander gereihten Noten. Ein kleines Monogramm am Schlusse der Stimme, das die drei Buchstaben W F B ineinander zu verschlingen sucht, verrät den Abschreiber: Wilhelm Friedemann Bach! Die Kantate stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1724; der Knabe war damals vierzehn Jahre alt; es war seine erste Reinschrift. Man sieht ihn am Tisch sitzen; die Sonne spielt auf der Diele; die Mutter im geschäftigen Hin- und Hergehen überwacht seine Arbeit. Soeben hat er Il Fine darunter geschrieben. Ihr ist's nicht schön genug; sie schreibt es noch einmal mit ihren großen, ruhigen Buchstaben. Auf der Treppe ein Schritt. Die Tür geht auf. Der Vater kommt heim.

Aber gerade um seiner heranwachsenden Knaben willen mußte Bach daran denken, sich nach einer andern Stelle umzusehen. Cöthen war nicht der Ort, wo er ihnen die Erziehung angedeihen lassen konnte, die sie brauchten. Er selber sehnte sich nach seiner Orgel

---

[25] Spitta II, S. 789.

zurück und litt darunter, daß er mit Kirchenmusik so gut wie gar nichts zu tun hatte. Hamburg zog ihn an. Obwohl die dortige Oper lange nicht mehr auf ihrer früheren Höhe stand, war diese Stadt immer noch einer der musikalischen Mittelpunkte Deutschlands. Hier saß Mattheson über die Künstler und ihre Werke zu Gericht, hier spielte sich der Kampf zwischen moderner und alter Kirchenmusik ab; hier standen die herrlichsten Orgeln; hier wirkte Erdmann Neumeister, der bekannte Textdichter für Kirchenkantaten.

Nun traf es sich, daß die Organistenstelle zu St. Jakobi im September 1720 durch den Tod ihres bisherigen Inhabers, Heinrich Friese, frei wurde. Wenige Wochen darauf kam Bach nach Hamburg und produzierte sich vor dem fast hundertjährigen Reinken und einer auserlesenen Gesellschaft auf der Orgel der St. Katharinenkirche[26]. Bekannt ist, wie der alte Orgelmeister auf den jüngeren, der soeben eine halbe Stunde über den Choral „An Wasserflüssen Babylon" phantasiert hatte, zutrat und ihm das Kompliment machte: „Ich dachte diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Das Lob war um so schmeichelhafter, als Reinken dieselbe Melodie in einem großen Choralvorspiel behandelt hatte, auf das er nicht wenig stolz war[27].

Man erließ Bach das Probespiel für St. Jakobi. Als sicher darf gelten, daß Neumeister, der an dieser Kirche als Prediger angestellt war, seine Wahl emsig betrieb. Sein Kandidat fiel aber durch. Bei der am 19. Dezember stattfindenden Wahl triumphierte ein gewisser Johann Joachim Heitmann. Aus den Kirchenrechnungen wird ersichtlich, worin in den Augen des Kollegiums zu St. Jakobi sein Vorzug vor Bach bestand. Am 6. Januar 1721 bezahlte er aus Erkenntlichkeit für die Wahl viertausend Mark an die Kirchenkasse. Daß er so viel für den Besitz der Stelle aufwandte, läßt vermuten, daß sie durch die Nebeneinnahmen aus den Kasualien sehr einträglich war. Freilich konnte er nicht ahnen, daß er sich mit diesem Gelde zugleich einen Platz in jeder Bachbiographie, das heißt die Unsterblichkeit erkaufte.

Neumeister war entrüstet und machte seinem Ärger in einer Predigt Luft. Als er um die Weihnachtszeit auf die musizierenden

---

26 Forkel (S. 8) setzt die Reise fälschlich auf das Jahr 1722 an.
27 S. 41.

Engel bei Christi Geburt zu sprechen kam, fügte er hinzu, daß ihnen ihre Kunst in Hamburg freilich nichts nützen würde. Er glaube ganz gewiß, wenn auch einer von den bethlehemitischen Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jakobi werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen[28].

Ob Mattheson sich in dieser Angelegenheit für Bach verwandte, ist nicht bekannt. Man kann es als ein Unglück bezeichnen, daß der Meister nicht nach Hamburg kam. Die Stellung bot bei weitem weniger Schwierigkeiten und Anlaß zu Demütigungen, als die, welche er dann in Leipzig annahm. Andrerseits darf man nicht vergessen, daß er in Hamburg für seine Kirchenmusik auf die Chöre fast ganz hätte verzichten müssen, da solche dort nicht existierten. Und welche Ermutigung hätte er für sein Schaffen bei einer Behörde gefunden, die das Geld der Kunst vorzog?

Anderthalb Jahre später, im Juni 1722, wurde das Thomaskantorat in Leipzig frei. Der Rat suchte nach einem würdigen Nachfolger Kuhnaus, dachte aber zunächst gar nicht an Bach, sondern unterhandelte mit Telemann, der damals als der bedeutendste Komponist Deutschlands angesehen wurde und bei den Leipzigern von seiner Studienzeit (1701—1704) her in bester Erinnerung stand[29]. Die Verhandlungen zerschlugen sich, da man Telemann in Hamburg, wo er eben erst, 1721, als städtischer Musikdirektor angestellt worden war, nicht ziehen lassen wollte. Neben ihm kam hauptsächlich der darmstädtische Kapellmeister Graupner, ein tüchtiger Schüler Kuhnaus, in Betracht. Bach meldete sich erst gegen Ende des Jahres. Er zögerte so lange, weil es ihm sauer ankam, die angenehme Stellung in der Umgebung des feingebildeten Fürsten zu verlassen, aus einem Hofkapellmeister ein einfacher Kantor zu werden, einem Schulrektor zu unterstehen und Singknaben zu unterweisen.

---

[28] Näheres über die Wahl bei Spitta I, S. 631 ff. Der Ausspruch aus der Predigt Neumeisters ist durch Mattheson überliefert, der 1728 in seinem musikalischen Patriot (S. 316) die Angelegenheit erwähnt, ohne jedoch Bach direkt mit Namen zu nennen.

[29] S. 79. Die Geschichte der Wahl erzählt Richter in seinem interessanten Aufsatz „Die Wahl J. S. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723". Bachjahrbuch 1905, S. 48—67. S. auch Kleefeld, Bach und Graupner als Bewerber um das Leipziger Thomaskantorat. Peters Jahrbuch, S. 70.

Zuletzt überwand er sich und opferte seinen Kindern seine Muße und seinen Stolz. „Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte", schreibt er einige Jahre später an seinen Freund Erdmann, „aus einem Kapellmeister ein Kantor zu werden. Weßwegen auch meine Resolution auf ein Viertel Jahr trainierte; jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich, zumahle da meine Söhne denen studiis zu inclinieren schienen, (ich) es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die Mutation vornahm."

Das Probestück wurde ihm nicht erlassen, da man nicht einmal bei Telemann davon abgesehen hatte. Er führte als solches die Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" am Sonntag Estomihi, den 7. Februar 1723 auf. Da Graupner seine Entlassung vom Darmstädter Hof nicht konzediert erhielt und die andern Bewerber sich mit Bach nicht messen konnten, wurde er einstimmig gewählt.

Es ist neuerdings Mode geworden, dem Leipziger Rat einen billigen Vorwurf daraus zu machen, daß er mit Bach erst fürlieb nahm, nachdem er vergebens den „seichten" Telemann und den unbedeutenden Graupner zu gewinnen suchte. Sehr zu Unrecht. Diese beiden waren in Leipzig gut bekannt und hatten für die Mitwelt einen Namen, den Bach noch nicht hatte. Man kann doch von einer Behörde nicht verlangen, daß sie die Urteile der Nachwelt ahnend vorweg nimmt. Der Magistrat war bemüht, Kuhnau einen anerkannt tüchtigen Musiker zum Nachfolger zu geben und sich durch keine andern Erwägungen leiten zu lassen. Darum ernannte er zuletzt Bach. Diese Wahl ehrte die Wähler und den Bewerber. Denn sicher fühlte sich auch Bach geehrt, der Nachfolger Kuhnaus zu sein.

Am 5. Mai (1723) wurde ihm seine Ernennung eröffnet; am Montag, den 31. desselben Monats, wurde er in sein Amt eingeführt. Er bezog die Kantorenwohnung im linken Flügel des Thomasschulgebäudes. Das Wandern hatte ein Ende.



Die Thomaskirche und die Thomasschule 1723

Das Bild zeigt noch die alte, 1553 erbaute Schule, in welcher Bach gewirkt hat und welche 1732 erweitert und erhöht wurde

VIII. Bach in Leipzig.

Man kann sich einer gewissen Traurigkeit nicht erwehren, wenn man sich den Inhalt des Reverses vergegenwärtigt[1], den Bach bei seiner Ernennung unterschreiben mußte. Er darf ohne Erlaubnis des Bürgermeisters Leipzig nicht verlassen und verpflichtet sich, zur Vermeidung von Unkosten, die Knaben nicht nur im Gesang, sondern auch in den Instrumenten zu unterweisen, damit sie bei der Kirchenmusik auch im Orchester verwendet werden können.

Zu seinem Amte gehört ferner, daß er bei Leichenbegängnissen den Schülerchor, der die Motette oder den Choral singt, begleitet. Bei kleineren Begräbnissen, wo nur ein Teil der Thomaner mitwirkte, wird er sich wohl öfters durch einen älteren Schüler haben vertreten lassen. Aber wie oft mag er in Wind und Regen, die neue Kantate im Kopf, zerstreut mit seinen Sängern dem Zuge vorangeschritten sein!

Vor seiner definitiven Bestallung hatte er sich, wie es damals Brauch war, einem Glaubensexamen unterziehen müssen, das er wohl zur Zufriedenheit bestand. Auch die Concordienformel mußte er unterschreiben, da ohne diese Unterschrift niemand in Kursachsen angestellt wurde[2].

Es war nicht von bester Vorbedeutung, daß bei seiner feierlichen Amtseinführung, Montag, den 31. Mai, die Vertreter des Konsistoriums und des Rates fast aneinander gerieten, weil die Abgesandten

---

[1] Er findet sich bei Spitta II, S. 848—850.

[2] Die Concordienformel ist die letzte symbolische Schrift des Luthertums. Sie wurde am Ende des achten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts auf Veranlassung des Kurfürsten von Sachsen abgefaßt und sollte sämtliche lutherische Landeskirchen Deutschlands einen. Die meisten nahmen sie auch wirklich an. Dieses Bekenntnis macht den theologischen Streitfragen, welche die damalige Kirche bewegten, ein Ende und verdammt nicht nur den Calvinismus, sondern auch die mildere, von Melanchthon ausgegangene Richtung im Luthertum. Der Pietismus und die Aufklärung haben dann das Ansehen der Concordienformel erschüttert. In ihrer staatlichen und juristischen Geltung ging sie mit dem alten Deutschland in den napoleonischen Kriegen zugrunde.

des Magistrats der Ansicht waren, Lizentiat Weiße, der an Stelle des Superintendenten Deyling erschienen war, habe durch einige Worte, die er im Namen des Konsistoriums an Bach richtete, für die Kirchenbehörde bei dieser Feier ein Recht beansprucht, das ihr nicht zukomme. Diese Sache führte dann zu langen Verhandlungen zwischen Rat und Konsistorium. So offenbarte sich gleich am ersten Tage die Rivalität zwischen den beiden Behörden des Kantors, die dann bei so vielen kommenden Gelegenheiten immer aufs neue hervortreten sollte. Daß Bach unter dieser Spannung gelitten habe, kann man nicht behaupten. Sie kam seinem Unabhängigkeitsbedürfnis ausgezeichnet zustatten. Er führte das Konsistorium wider den Rat und den Rat wider das Konsistorium ins Feld und tat unterdessen, was ihm beliebte.

Seine Tätigkeit an der Schule war nicht aufreibend. Mit dem Rektor waren sieben Lehrer an der Thomasschule angestellt. Der Kantor kam gleich nach dem Konrektor, nahm also den dritten Platz ein, und war wie der Rektor nur zu drei Unterrichtsstunden täglich verpflichtet. Neben den Gesangstunden in den oberen Klassen fiel dem Kantor noch das Latein in Tertia zu. Bach hatte sich ausdrücklich bereit erklärt diese Stunden zu übernehmen und scheint einen gewissen Stolz darein gesetzt zu haben, während Telemann gebeten hatte, ihn vom wissenschaftlichen Unterricht zu dispensieren. Nachher gefiel ihm diese Tätigkeit aber doch nicht; er bat seinen Kollegen Magister Petzold, ihn gegen ein Entgelt von jährlich fünfzig Talern zu ersetzen. Der Rat gestattete es.

Der Gesangunterricht fand an den drei ersten Wochentagen um neun und um zwölf Uhr statt. Am Donnerstag war der Kantor ganz frei; am Freitag gab er eine Gesangstunde um zwölf Uhr. Samstagnachmittag, nach der Vesper, während unten Privatbeichte abgehalten wurde, fanden die Proben zur Kantate statt. Mit dem Gesangunterricht scheint Bach es nicht allzu schwer genommen zu haben. Immer wieder wird ihm der Vorwurf gemacht, daß er ihn den älteren Schülern fast ganz überlasse, statt ihn selber zu erteilen. Wie weit er in einer gewissen laxen Pflichtauffassung ging, läßt sich heute nicht mehr beurteilen. Ganz unberechtigt werden die erhobenen Anklagen schwerlich gewesen sein.

Aber selbst wenn er allen seinen Verpflichtungen aufs peinlichste nachkam, war er täglich nicht mehr denn zwei oder drei Stunden

in der Schule beschäftigt. Alle vier Wochen kam die Reihe der Aufsicht im Internat an den Kantor. Die vier ersten Lehrer waren dazu verpflichtet und mußten dann während dieser Woche die ganze Hausordnung mitmachen, vielleicht sogar in der Schule übernachten. Aus der letzten Zeit von Bachs Wirksamkeit wissen wir, daß er, wenn er an der Reihe war, zu den Andachten und zum Tischgebet höchst unregelmäßig erschien.

Jedenfalls war er nicht überlastet und hatte die nötige Muße zum Komponieren.

Sein Gehalt gibt er in dem Briefe an seinen Freund auf etwa siebenhundert Taler an[3]. Als Fixum hatte er freilich nur etwas über hundert Taler. Dazu kamen Schulgeld und Bezüge aus Legaten, von denen er seinen Teil erhielt. Die Haupteinnahme bildeten aber die Brautmessen und die Begräbnisse, von denen er je nach der „Klasse" etwas bezog. Der höchste Satz für Brautmessen betrug zwei Taler, für Leichen einen Taler fünfzehn Groschen.

Die Einkünfte des Kantors waren also ziemlich wechselnd. Schon Kuhnau hatte sich darüber zu beklagen gehabt, daß manche begüterten Leute, um den Kosten zu entgehen, ihre Trauung in einer benachbarten Dorfkirche vollziehen, oder sich ohne Sang und Klang beerdigen ließen. Zuweilen mischte sich sogar der Himmel darein. Anno 1729 — Bach erzählt es selbst in seinem Briefe an Erdmann — war eine so gesunde Luft, daß er an ordinären Leicheneinnahmen über hundert Taler Einbuße hatte. Das Jahr, welches für die Nachwelt ein Glücksjahr war, weil es uns die Matthäuspassion schenkte, hinterließ dem Schöpfer des Werkes eine schlechte Erinnerung, weil die Leipziger während desselben nicht hinreichend sterben wollten.

Weiter kamen noch zum Gehalte hinzu die Anteile, die der Kantor aus den Geldern bezog, welche die Alumnen beim Umsingen in den Häusern zu Michaelis und Neujahr einsammelten. Gelegenheitskompositionen scheinen verhältnismäßig gut honoriert worden zu sein.

Ein Eldorado für Musiker war Leipzig freilich nicht. Die Bürger hielten, wie der Rat, viel auf Kunst, wandten aber nichts dafür auf. Marianne von Ziegler, eine geistreiche Offizierswitwe und gekrönte Dichterin, bei der viel musiziert wurde, schreibt um jene Zeit in einem Briefe: „Die Belohnung, die die Musiker hier

[3] Der Brief wird weiter unten vollständig mitgeteilt.

für ihre Mühe haben, ist insgemein schlecht, und müssen sie öfters froh sein, wenn man selbigen für ihre Mühwaltung einiger Stunden und musikalischer Bedienung ein mageres Bein abzuklauben vorsetzet. Wovon sollen also dergleichen Leute leben, da niemand für selbige einige Vorsorge heget und ihnen auf ein oder die andere Art unter die Arme greifet[4]." Ganz anders waren die welschen Musiker in Dresden und an anderen Fürstenhöfen gestellt.

Im ganzen jedoch kann Bachs Einkommen, wenn man den damaligen Geldwert in Betracht zieht, kein allzu schlechtes gewesen sein. Er brachte seine große Familie redlich durch, ließ seinen Kindern eine gute Erziehung angedeihen, übte eine weitgehende und herzliche Gastfreundschaft und hinterließ bei seinem Tode nicht nur eine reiche Sammlung ausgezeichneter Musikinstrumente, sondern auch nicht unbedeutende Barmittel. Sein Haushalt war, nach dem Inventar, das für die Teilung aufgenommen wurde, der eines wohlhabenden Bürgers[5]. Sicherlich war Anna Magdalena eine treffliche Haushälterin. Bach selbst verstand ausgezeichnet zu rechnen und traktierte Geldfragen nicht als Nebendinge des Lebens. Man hat sogar den Eindruck, als ob er sie manchmal sehr stark in den Vordergrund rückte.

So wäre die Stellung des Kantors in jeder Hinsicht annehmbar gewesen, wenn in der Thomasschule damals bessere Zustände geherrscht hätten. Bach traf die Anstalt aber in vollem Niedergang an. Das war nicht von einem Tag auf den andern so gekommen. Schon seit Jahren waren sich Rektor und Rat über das was vorging im klaren, hatten auch manche Schriftstücke darüber gewechselt, neue Verordnungen erlassen und alte wieder hervorgeholt. Wirkliche Abhilfe war aber nicht geschaffen worden. Kuhnau hatte in der letzten Zeit unter den schlechten Zuständen viel gelitten.

Verschiedenes traf hier zusammen. Die Räume, in denen die Schüler untergebracht waren, ließen gesundheitlich manches zu wünschen übrig und reichten für die Zahl bei weitem nicht aus. Darum

---

[4] Philipp Spitta. Zur Musik. Sechzehn Aufsätze, Berlin 1892. S. 93—119. Marianne von Ziegler und Joh. Seb. Bach. Zu acht seiner schönsten Kantaten hat der Meister nachweislich Texte dieser dem Gottschedschen Kreise nahe stehenden Dichterin benutzt.

[5] Das Inventar der Bachschen Hinterlassenschaft findet sich auf dem Bezirksgericht zu Leipzig. Spitta teilt es mit II, S. 956 ff.

galt die Thomasschule geradezu als ein Seuchenherd. Die Schüler verkamen fast im Schmutze. In einem seiner Memoriale berichtet Kuhnau von krätzigen Alumnen. Es war daher nicht verwunderlich, daß die Bürger ihre Kinder anderswo hinschickten. In den drei unteren Klassen, die früher hundertundzwanzig Schüler gezählt hatten, saßen anno 1717 noch dreiundfünfzig[6].

Das Alumnat war immer vollzählig besetzt, denn die Freistellen waren sehr begehrt. Aber das junge Volk, das sich da zusammenfand, war schwer in Zucht zu halten. Die Disziplin war ganz verschwunden. Der damalige Rektor, Heinrich Ernesti, war ein Mann ohne jegliche Energie. Er stand der Anstalt seit 1684 vor.

Wollte man reformieren, so mußte man zuerst das Umsingen in den Straßen abschaffen. Das ging aber nicht, denn der Rektor und die beiden oberen Lehrer bezogen nicht unbedeutende Gelder aus den dabei abgehaltenen Sammlungen, und die Schüler selbst waren auf diesen Verdienst angewiesen.

Wie es um die Kunst in einer solchen Anstalt stand, läßt sich leicht ermessen. Kuhnaus Memoriale an den Magistrat enthüllen ein wahrhaft trostloses Bild[7]. Die Stimmen der jungen Schüler gingen beim Herumsingen in Sturm und Regen zugrunde, ehe sie nur einigermaßen ausgebildet waren. Da die Hauptumgänge um Neujahr stattfanden, war es nicht möglich die Kantaten auf die Festzeit auch nur einigermaßen gründlich einzustudieren. Früher hatte man Knaben mit schönen Stimmen als überzählige Alumnen aufgenommen. Aus falschen Sparsamkeitsrücksichten hatte man mit der Zeit davon Abstand genommen, zum großen Schaden der Musik. Ebenso hatte der Kantor vordem über gewisse kleine Stipendien verfügt, durch die er sich der Mitwirkung musikalischer Studenten für das Orchester und die Männerstimmen im Chor versichern konnte. Auch diese waren ihm nach und nach entzogen worden. Die meisten Studenten blieben daher weg, und der Kantor mußte sehen, wie er sich mit den acht Stadtpfeifern und seinen Knaben behalf. Da er keinen Ausweg sieht, bittet Kuhnau, man möge etwas aus den Einkünften des Klingelbeutels an den Chor wenden, damit er davon den Freiwilligen einige Ergötzlichkeit bereiten und ihnen jährlich ein

---

[6] Spitta II, S. 24.

[7] Mitgeteilt bei Spitta II, S. 853—868. Fünf Memoriale Kuhnaus.

Kantoreiessen zurichten könne. „Dieses", bemerkt er am Schluß der Eingabe, „weil es auf die Beförderung der Kirchen=Musik und der Ehre Gottes giebt, wäre ja eben und vielleicht noch eher eine causa pia, als wenn das Geld auf Bettelleute, die dergleichen Gutes nicht praestiren verwendet wird."

Der Magistrat gab diesen Bitten kein Gehör. Überhaupt verfügte der Kantor nicht über einen Pfennig. Um ein Brett mit Nägeln zum Aufhängen der Violinen in der Kirche anbringen zu können, muß er ein Gesuch an den Rat aufsetzen. Ebenso muß er um einige Geigenkasten bitten, damit die Instrumente beim Transport von einer Kirche zur andern nicht allzu sehr beschädigt werden. Man hat aber aus all diesen Eingaben zugleich den Eindruck, daß Kuhnau dem Rate gegenüber gar kein Auftreten hatte.

Besonders kritisch wurde die Situation dadurch, daß Kuhnau an dem neueren musikalischen Leben in Leipzig ganz unbeteiligt war. Die neue Kunst war ihm antipathisch; er haßte alles, was mit der Oper und der Opernmusik zusammenhing[8]. Dabei mußte er es erleben, nicht nur, daß ihm die besten Choristen und Solisten durch die Oper von der Schule weggeholt wurden, noch ehe sie ihre Zeit herum hatten, sondern auch, daß sich die musikliebenden Kreise unter den Studenten, auch diejenigen, welche auf Remuneration nicht reflektierten, von der offiziellen Kirchenmusik abwandten und nach einer Kunst suchten, die den Kindern der Zeit mehr Befriedigung bot. Die Gründung des Telemannschen Gesangvereins am Anfang des XVIII. Jahrhunderts war ein schwerer Schlag für den Thomaskantor gewesen. Es sollte noch schlimmer kommen. Eine Kirche machte Anstalt von ihm, der doch über die gottesdienstliche Musik sämtlicher Leipziger Kirchen gesetzt war, abzufallen und die andern Gotteshäuser dadurch, daß sie moderne Musik zuließ, in der Gunst der Bürgerschaft und des Rats zu überholen. Es war die Neue Kirche, an der Telemann 1704 als Organist wirkte. Seine Nach=

---

[8] Er hatte eine Oper komponiert, war aber damit gründlich durchgefallen. Daher rührt wohl sein heftiger Haß gegen die neuere Musik. S. die schöne Studie: Richard Münnich, Kuhnaus Leben. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1901—1902, S. 473—527. Kuhnaus derb gehaltene Satire gegen die italienischen Musiker und ihre deutschen Nachahmer „Der musikalische Quacksalber" (1700) ist von Benndorf neu herausgegeben worden. Berlin. Behr 1900.

folger übernahmen den von ihm gegründeten Musikverein und verfügten damit über die Studenten.

Telemanns Aufführungen an den Festtagen und zur Messezeit hatten Aufsehen erregt. Der Rat hatte mit seiner Beihilfe nicht gekargt. Vergebens war es gewesen, daß Kuhnau seine Rechte als Leiter der Leipziger Kirchenmusik geltend machte. Es war ihm nicht gelungen, die Neue Kirche unter seine Oberhoheit zurückzubringen, soviel er auch über die Gefahren der theatralischen Musik im Gottesdienst an den Rat berichtet hatte. Als er sich aber einmal weigerte, seine Thomaner der Neuen Kirche für eine Passionsaufführung zur Verfügung zu stellen, wurde er von seinen Vorgesetzten dazu gezwungen.

Beinahe wäre ihm noch eine andere Kirche entgangen. Bis zum Jahre 1710 war die Universitätskirche zu St. Pauli nur zu den Akademischen Gottesdiensten an den drei großen Festen, an der Gedenkfeier für die Reformation und sonst allvierteljährlich einmal benutzt worden. Die Musik hatte der Thomaskantor besorgt, der dafür von der Universität entschädigt worden war. Im Jahre 1710 richtete die Universität in dieser Kirche einen allsonntäglichen Gottesdienst ein, und es fragte sich nun, wem die Musik desselben übertragen werden sollte. Der Student der Rechte Joh. Friedr. Fasch, später Kapellmeister zu Zerbst, der ein zweites Collegium musicum neben dem Telemannschen gegründet hatte, bot sich dazu an[9]. Kuhnau konnte diesen „neuen Gottesdienst", wie man ihn nannte, für den Thomaskantor nur retten, indem er sich bereit erklärte, für die Musik desselben umsonst zu sorgen und sich mit der Entschädigung, die ihm von jeher für die akademischen Festgottesdienste gezahlt worden war, zu begnügen.

So lagen die Verhältnisse, als Bach sein Amt antrat. An eine Besserung der Zustände in der Schule war nicht zu denken, solange der alte Rektor, mit dem er sich übrigens sehr gut stand, noch lebte. Wollte er überhaupt etwas erreichen, mußte er seine Hoffnung auf die Universität setzen und die akademische Welt für seine künstlerischen Unternehmungen zu gewinnen suchen. Vor

[9] Der Sohn dieses Fasch, Karl Friedrich Christian (1736—1800), gründete die Berliner Singakademie (1792), die dann Bachs Matthäuspassion wieder zum erstenmal aufführte.

allem galt es für ihn darum, den Universitätsgottesdienst in seine Hand zu bekommen und das volle Ansehen des Thomaskantors als des obersten Leiters der gesamten Leipziger Kirchenmusik wiederherzustellen. Während der langen Vakanz hatte sich nämlich ein gewisser Görner, ein anmaßender, unbedeutender Musiker, der früher Organist an St. Pauli gewesen, jetzt als solcher zu St. Nicolai angestellt war, erboten, die Musik für die Universitätskirche zu besorgen. Wäre Telemann als Nachfolger Kuhnaus nach Leipzig gekommen, so hätte er die Stelle des akademischen Kirchenmusikdirektors erhalten, denn er hatte der Universität die Ehre angetan sich ausdrücklich darum zu bewerben, als verstände es sich nicht von selbst, auf Grund des Gewohnheitsrechtes, daß dieses Amt dem Thomaskantor als solchem zufalle. Bach scheint dies unterlassen zu haben. Nun übertrug die Universitätsbehörde das Amt, den alten und den neuen Gottesdienst, Görner definitiv, um zu bekunden, „daß die Akademie nicht schuldig sei allemahl den Stadtcantorem anzunehmen"[10]. Das geschah am 3. April 1723, also drei Wochen bevor Bach vom Rate ernannt wurde.

Kaum war er eingerichtet, unternahm der neue Kantor den Kampf um die Stellung. Am 28. Sept. 1723 kam er bei der Universität um die zwölf Taler ein, die von jeher für den „alten Gottesdienst" ausgeworfen waren — sie rührten von Stiftungen her — und die Kuhnau regelmäßig bezogen hatte. Er wurde abschlägig beschieden, scheint aber einige Festkompositionen geliefert zu haben, für die er honoriert wurde. Die Sache zog sich zwei Jahre hin. Am 3. November 1725 wandte sich Bach in einem Schreiben direkt an den König. Dieser ließ die Sache sofort untersuchen und forderte von der Universität einen Bericht ein, zu dem Bach sich dann äußerte. Das Ende der Verhandlungen war, daß die Universität angewiesen wurde dem Kantor die zwölf Taler, weil sie aus alten Stiftungen herrührten, nach wie vor zu bezahlen; Görner behielt den „neuen Gottesdienst", für den er besonders honoriert wurde; die Kompositionen für die Feiertage lieferte Bach; für akademische Festakte be-

---

[10] Spitta II, S. 36 ff. Neuere Untersuchungen über diese Frage veröffentlichte B. F. Richter in den Monatsheften für Musikgeschichte 1901, S. 100 ff. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Seine Ergebnisse sind der obigen Darstellung zugrunde gelegt.

zeichnete die Universität bald diesen, bald den andern. Bach hatte also nur halb gesiegt. Universitätsmusikdirektor war Görner[11], der als Organist von St. Nicolai sein Untergebener war.

Großer Sympathien hat sich der Meister in der akademischen Welt durch dieses energische Vorgehen kaum erworben. Auch den Herren des Rates mag es wohl nicht ganz angenehm gewesen sein, zu bemerken, daß sie einen Kantor hatten, der es wagen durfte sich im Hinblick auf seine guten Verbindungen in Hofkreisen bei der ersten besten Gelegenheit direkt an den Landesherrn zu wenden. Sicher ist, daß die Universität bei der Vergebung der Kompositionen für akademische Festlichkeiten Görner bevorzugte. Als Bach im Auftrage eines Herrn von Kirchbach die Trauerode auf die am 7. September verstorbene Königin Christiane Eberhardine schrieb, wollte die Universität den Veranstalter der vom Hofe aus autorisierten „Ovation" — da diese zu St. Pauli gehalten werden sollte — nötigen die Komposition bei Bach abzubestellen und sie Görner zu übertragen, und ließ ihm mitteilen, daß Bach „nicht admittiert werden würde". Als Herr von Kirchbach dem Universitätsmusikdirektor zwölf Taler als Entschädigung für den ihm entgangenen Auftrag anbot, lenkte die akademische Behörde ein, verlangte aber von Bach, er solle einen Revers unterzeichnen des Inhalts, daß er die Erlaubnis, seine Musik bei dieser Feierlichkeit zu St. Pauli aufzuführen, als eine einmalige Vergünstigung, aus der er niemals ein Recht herleiten dürfe, ansehe und in Zukunft solche Bestellungen ohne Erlaubnis der Universität niemals mehr übernehmen wolle[12]. Es fiel Bach natürlich nicht ein, seinen Namen unter dieses Schriftstück zu setzen. Der Universitätsregistrator, der am 11. Oktober um 11 Uhr morgens bei ihm vorsprach, um seine Unterschrift zu erlangen, mußte unverrichteter Dinge abziehen als es Mittag läutete.

Anno 1729 rückte Görner zum Organisten an St. Thomas auf, behielt aber sein Amt als Universitätsmusikdirektor immer bei. Bach

[11] Johann Gottlieb Görner wurde geboren anno 1697, zu Penig in Sachsen. Im Mai 1712 kam er als Alumne in die Thomasschule, 1716 wurde er Organist an St. Pauli, 1721 an St. Nicolai, 1729 an St. Thomä; er starb den 15. Februar 1778.

[12] Der Revers ist noch erhalten und ist in einer für Bach wirklich demütigenden Form abgefaßt. Richter, Monatshefte für Musikgeschichte 1901, S. 150 ff. Joh. Seb. Bach und die Universität zu Leipzig.

mag sich über den eingebildeten Menschen mehr denn einmal geärgert haben. Bei der Probe einer Kantate, wird erzählt, geriet er einstens in solchen Zorn über den Organisten, der beharrlich falsch begleitete, daß er seine Perücke herunterriß und sie ihm an den Kopf warf, indem er ihm zurief, er hätte besser daran getan Schuster zu werden. Wenn die Anekdote wahr ist, so ist es wohl Görner gewesen, den der Meister mit seinem seltsamen Wurfe traf.

Mit der Zeit scheinen sich die beiden Männer besser vertragen zu haben. Bei der Erbteilung nach Bachs Tod figuriert Görner als Vormund der vier unmündigen Kinder[13], was sich nicht gut erklären ließe, wenn er zuletzt nicht in einem einigermaßen guten Verhältnis zu Bach gestanden hätte.

Bis zum Jahre 1729 fiel zwischen dem Meister und dem Rat nichts Besonderes vor. Bach fand sich mit den Verhältnissen ab so gut es ging und tat seine Pflicht in der Schule und in der Kirche. Da die Neue Kirche und die Paulinerkirche fast selbständig geworden waren, hatte er sich in der Hauptsache nur um St. Thomä und St. Nicolai zu kümmern.

Die Kräfte, über die er verfügte, waren gering. Im ganzen wurden zu St. Thomas fünfundfünfzig Alumnen aufgenommen. Davon mußten vier Chöre formiert werden: einer für St. Thomä, einer für St. Nicolai, einer für die Neue Kirche, einer für die Peterskirche. Natürlich überließ der Kantor den beiden letzteren diejenigen Chöre, die er aus den mittelmäßigen und schlechten Sängern zusammengestellt hatte; sie waren höchstens zum Choral- und zum Motettensingen verwendbar, nicht aber zu konzertierender Musik, was ja in jenen beiden Kirchen auch nicht nötig war.

Mehr als dreifach konnte er die Stimmen in seinen Chören auch im besten Falle nicht besetzen. Gewöhnlich mußte er froh sein, wenn er die beiden Hauptchöre auf diese Ziffer, d. h. auf zwölf Sänger brachte. Er mußte nämlich noch diejenigen abziehen, die er im Orchester brauchte. Von Ratswegen verfügte er nur über acht Stadtpfeifer. Studenten zur Aushilfe ließen sich keine mehr auftreiben. Also mußte er die Lücken mit Schülern ausfüllen. In gewöhnlichen Fällen brauchte er etwa achtzehn bis zwanzig Mann für sein Or-

[13] Spitta II, S. 973.

chester: zwei oder drei zur ersten Violine; ebenso viele zur zweiten[14]; zur Viola und zum Violoncell je zwei; zum „Violon" — dem Kontrabaß — einen; zwei oder drei, je nachdem, zu den Hoboen; einen oder zwei zum Basson, zu den Flöten und zu den Trompeten.

Als Abgang mußte er noch diejenigen rechnen, die krank oder heiser waren, die, deren musikalische Fortschritte noch nicht gestatteten sie in die Chöre einzustellen, und diejenigen, mit denen überhaupt nichts anzufangen war. Am Ende des Schuljahres, wo er über lauter ausgebildete Jahrgänge verfügte, mochte es ihm noch einigermaßen gelingen, die sechzehn Sänger und zwanzig Instrumentalisten zusammenzubringen und für die Passionsaufführung gar einen Doppelchor und ein Doppelorchester zu formieren, wie er sie zur Matthäuspassion brauchte, wobei es noch fraglich bleibt, ob er bei der ersten Aufführung dieses Werkes die Stimmen drei- oder vierfach besetzen konnte. Wie er sich aber nach Ostern, am Anfang des neuen Schuljahres behalf, bleibt rätselhaft. Sicherlich ist gar manche Kantate so und nicht anders instrumentiert, weil Bach zu der betreffenden Zeit nur über diese Instrumente verfügen konnte.

Chor und Orchester waren in Konzertisten und Ripienisten eingeteilt[15]. Die Gesangskonzertisten führten die Arien und Rezitative aus, wirkten aber trotzdem im Chor mit. Besondere Solisten wurden nicht gehalten. Kuhnau hatte beim Rat darauf gedrungen, daß zwei überzählige Diskantisten eingestellt würden, die von allen übrigen Verpflichtungen, besonders vom Umsingen in den Straßen, frei wären. Es war ihm aber nicht zugestanden worden. Die Arien und Rezitative der Matthäuspassion sind also von Schülern gesungen worden. Man darf von ihren Leistungen nicht zu hoch, aber auch nicht zu gering denken. Die Gesangstechnik war damals allgemeiner verbreitet als heute. Koloraturen und Triller wurden schon im Elementarunterricht geübt, und wer nur etwas natürliche Anlage zum Gesang besaß, konnte es bald zu einer gewissen, wenn auch oberflächlichen Fertigkeit bringen. Leider fehlt uns jeder Anhaltspunkt, um uns irgend eine Vorstellung von der Art, in der Bach

[14] Kuhnau, in einem seiner Memoriale, verlangte vierfache Besetzung jeder Geigenstimme.

[15] Ripieno, italienisch „voll", ist der Gegensatz von Solo.

den Gesangunterricht erteilte, zu machen. Vielleicht sangen seine Schüler die Arien in technischer Hinsicht besser, als wir erwarten würden; aber in den Geist drangen sie kaum ein. Dazu fehlte ihnen schon die Zeit. Man stelle sich vor, daß sie jeden Sonntag mit einer neuen Arie und einem neuen Rezitativ auftreten mußten, von den Festzeiten nicht zu reden.

Die Orchesterripienisten wirkten nur in den Chören und in den Tuttisätzen der Arien mit. Sobald der Sänger einsetzte, spielten nur mehr die Konzertisten. Das bezog sich hauptsächlich auf die Streicher, da die Bläser ohnehin in jeder Stimme nur einfach besetzt waren. Auch hier können wir uns nicht vorstellen, wie die musikalischen Handwerker — denn etwas anderes waren die Stadtpfeifer nicht — oder die Schüler, die in einigen Monaten neben allen andern Beschäftigungen von einem älteren Genossen ein Instrument erlernt hatten, mit den Oboen-, Flöten- und Trompetenpartien fertig wurden, die unsern heutigen Bläservirtuosen noch so große Schwierigkeiten bereiten. Wir können nur annehmen, daß die Kunst des Blasens damals in einer gewissen Vollendung allgemein verbreitet war, für die wir heute die richtigen Maßstäbe nicht mehr besitzen. Überhaupt ist es schwer, über den Stand der ausübenden Kunst in einer bestimmten Periode der Vergangenheit auch nur einigermaßen ins klare zu kommen. Das sind Wirklichkeiten, über die wir keine Urkunden besitzen und über die uns keine Urkunde etwas berichten könnte. Sicherlich sind Künste und Fertigkeiten mit bestimmten Generationen ins Grab gesunken, um später so nicht mehr zu erstehen.

Jedem der vier Chöre stand ein Präfekt vor. Diese Posten waren sehr begehrt, denn die Präfekten hatten ihren besonderen Teil an den Einkünften aus dem Umsingen und aus den Kasualien, so daß sie sich auf der Schule ein Bedeutendes für die kommende Studienzeit zurücklegen konnten. Der Kantor dirigierte den Chor, der an dem betreffenden Sonntag die Kantate aufführte. Das geschah den einen Sonntag zu St. Thomä, den andern zu St. Nicolai. Leitete der Kantor die Kantate zu St. Thomä, so dirigierte der Präfekt des andern Chores die Motette zu St. Nicolai, und umgekehrt.

Von diesem Turnus durfte nicht abgewichen werden, weder für die Kantaten noch für die Passionen. Es kam einmal vor, daß Bach die Passion zu St. Thomä aufführen wollte — die Räum-

lichkeiten langten dort besser zu —, als St. Nicolai für jenes Jahr an der Reihe war. Die gedruckten Programme, auf denen St. Thomä als Aufführungsort angegeben war, befanden sich schon in den Händen des Publikums. Es half alles nichts. Der Magistrat litt nicht, daß der Kantor nach Gutdünken handelte, und dieser mußte sich fügen.

Wie Bach es mit dem Dirigieren gehalten hat, ist nicht bekannt. Für Kirchenmusik scheint damals das Dirigieren mit einem zum Taktstock zusammengerollten Notenblatt üblich gewesen zu sein. Auf dem Titelbild von Walthers musikalischem Lexikon steht der Dirigent, eine Notenrolle in jeder Hand, hinter dem Organisten und hat den Kontrabassisten neben sich. Manche wieder dirigierten vom Klavizimbel aus, andere spielten dazu auf der Geige. Von einer „Leitung" im heutigen Sinne, d. h. von einer Mitteilung und Übertragung musikalischer Intentionen, war keine Rede. Es kam nur darauf an die Spieler und Sänger im Takt zu halten. Später ließ sich Bach das Rückpositiv der Thomasorgel mit einer besonderen Klaviatur versehen, die es erlaubte, dieses Klavier unabhängig von der großen Orgel zu spielen. Ohne Zweifel hat er sich dieses Klavier gerade um des Dirigierens willen so herrichten lassen. Dahinter sitzend überblickte er Chor und Orchester und konnte in den schwierigeren Solonummern den bezifferten Baß selber ausführen.

Kantaten wurden an jedem Sonntage gesungen, die drei letzten Advents- und die sechs Fastensonntage ausgenommen; dazu kamen noch die drei Marienfeste, Neujahr, Epiphanias, Himmelfahrt, Johannis-, Michaelis- und Reformationsfest: also neunundfünfzig Kantaten jedes Jahr. Hat Bach wirklich fünf Jahrgänge Kirchenstücke geschrieben, wie der Nekrolog berichtet und Forkel bestätigt, so beläuft sich die Zahl der Kantaten auf zweihundertundfünfundneunzig. Ungefähr einhundert müßten dann als verloren gelten, da wir deren nur mehr hundertundneunzig besitzen.

Der Gottesdienst in den beiden Hauptkirchen begann um sieben Uhr. Auf das Orgelvorspiel folgte die Motette; dann kam der Introitus; nach diesem das Kyrie, das einmal deutsch — in dem Liede Kyrie Gott Vater in Ewigkeit —, das andere Mal lateinisch gesungen wurde. Das Gloria wurde vom Altar aus intoniert, worauf entweder der Chor mit et in terra pax, oder die Gemeinde mit Allein Gott in der Höh sei Ehr, dem verdeutschten Gloria, antwortete. Nach der Kollekte wurde die Epistel verlesen, d. h. in der

alten Psalmodie gesungen. An die Epistel schloß sich ein Gemeindelied an, worauf das Evangelium vom Geistlichen abgesungen wurde, der auch das Credo intonierte. Hierauf fing der Organist zu präludieren an und hielt sich dabei hauptsächlich in den Tonarten auf, welche die Instrumente zum Einstimmen brauchten. Auf ein Zeichen des Kantors hörte er auf: die Kantate begann. Zum Beschluß derselben wurde das Lied „Wir glauben all an einen Gott" gesungen.

Die Kantate dauerte durchschnittlich etwa zwanzig Minuten. Im Sommer brauchte sich der Kantor nicht so genau an diese Zeit zu binden wie im Winter, wo man um der Kälte willen darauf sah, daß der ohnehin schon lange Gottesdienst sich nicht über Gebühr ausdehnte. Es wollte etwas heißen, drei bis vier Stunden — solange dauerte der Kultus — in der kalten Kirche auszuhalten. In der Nicolaikirche unterhielten die Choristen ein Kohlenfeuer, in der Thomaskirche gingen sie während der Predigt heraus und wärmten sich in der Schule. Um die Predigt kamen sie dabei nicht herum, denn sie mußten während dieser Zeit eine solche lesen, wobei der Rektor gewöhnlich zugegen war, wie Kuhnau, dem wir diese interessante Nachricht verdanken, in einem seiner Memoriale an den Rat berichtet. Daß sie die Zeit verpaßten, war nicht zu befürchten, denn die Predigt mußte vorschriftsmäßig genau eine Stunde, von 8—9 Uhr, dauern.

Auf die Predigt folgten Gebet und Segen, worauf ein Gemeindelied zum zweiten Akt des Gottesdienstes, der Abendmahlsfeier, überleitete. Während der Kommunion wurden gewöhnlich deutsche Lieder gesungen. Der Chor war dabei zu St. Thomas gewöhnlich nicht mehr vollzählig, da die Alumnen in der Schule den Tisch zurichten mußten. Man aß um elf Uhr. Kuhnau fand es sogar hinreichend, wenn der Präfekt allein in der Kirche zurückblieb, um die Kommunionlieder anzustimmen[16]. Der Kantor entfernte sich gewöhnlich

---

[16] Kuhnaus Memorial vom 18. Dezember 1717: „Die Schüler haben noch ein Kohl-Feuer in der Nicolas-Kirche, und in der Thomas-Kirche gehen sie heraus, und lesen die Predigt, dabei der Herr Rektor meistenteils zugegen ist. Unser einer aber kann dergleichen nicht haben auch nicht wohl vertragen. So ist auch unter der Communion der Chorus nicht beisammen, müssen ihrer viel davon zum Büchsen tragen und andern zum Essen nötigen Verrichtungen herausgehen, auch nicht nötig sind. Denn es ist allzeit besser befunden worden . . . . . . daß der Praefectus nur alleine die Lieder und Verse angefangen und mitgesungen."

gleich nach der Kantate. So hatte sich Kuhnau erbieten können, die Musik im Universitätsgottesdienst zu übernehmen, da er auf die Stunde, wo dort die Kantate begann, von St. Thomä schon fortkommen konnte. Bach wird wohl öfters geblieben sein, um die Orgel während der Kommunion zu spielen, da hier zum Präludieren und Phantasieren reichlich Raum war, wie seine Choralvorspiele über Abendmahlslieder beweisen. Im ersten Teil des Gottesdienstes erging sich der Organist hauptsächlich während des Anfangspräludiums und dann wieder vor dem Gemeindelied, welches zwischen Epistel und Evangelium gesungen wurde. Auch der Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr" scheint durch Orgelspiel eingeleitet worden zu sein, denn sonst würde sich schwer erklären, wie Bach dazu kam, gerade über diese Melodie die meisten Vorspiele zu schreiben.

Um elf dreiviertel Uhr fand ein kleiner Predigtgottesdienst statt, bei dem der Chor nichts zu tun hatte. Die Vesper begann um ein und einviertel Uhr mit einer Motette. Nach verschiedenen Gebeten und Gemeindeliedern kam eine Predigt, gewöhnlich über die Epistel, auf welche das deutsche Magnifikat folgte. Zum Schlusse sang man: „Nun danket alle Gott".

An den drei letzten Adventssonntagen und in der Fastenzeit wurden keine Kantaten gegeben; die Orgel schwieg[17]; ebenso fiel die Motette fort. Dafür wurde das Credo, d. h. das nicänische Bekenntnis, vom Chor lateinisch gesungen und nach der Epistel die Litanei, der altkirchliche Fürbittengesang, angestimmt, wobei die Gemeinde mit einfiel. Das Kyrie scheint an diesen Sonntagen in konzertierender Musik aufgeführt worden zu sein. Bestimmt wissen wir dies vom ersten Adventssonntage.

Die Festgottesdienste waren mit Figuralmusik geradezu überladen. An den beiden ersten Tagen — die drei großen Feste wurden dreitägig gefeiert — wurden Kantaten auch in der Vesper gegeben[18]. Der Chor der Thomaskirche führte die seine nachmittags in St. Nicolai auf; zu St. Thomä hörte man die, welche morgens in St. Nicolai gesungen worden war. Am ersten Festtag morgens dirigierte Bach

[17] Das will heißen, daß auch die Gemeindegesänge nicht von der Orgel begleitet, sondern nur vom Chor angeführt wurden. Auch an den gewöhnlichen Sonntagen wurde das Predigtlied ohne Orgelbegleitung gesungen.

[18] Ebenso an Neujahr, Epiphanias, Himmelfahrt, Trinitatis und Mariä Verkündigung.

immer in der Nicolaikirche, weil an ihr der derzeitige Superintendent Salomo Deyling als Prediger angestellt war und ihr daher ein gewisser Vorrang zukam. Am dritten Tag wurde nur in einer Kirche „musiziert".

Ferner wurden an den Festen die alten Hymnen, und zwar gleich zu Anfang, vor dem Orgelpräludium, gesungen. Während des Kommunionsgottesdienstes wurde das Sanctus „musiziert", in der Vesper, nach der Predigt, das Magnifikat. Der erste Adventssonntag und Mariä Verkündigung, trotzdem sie in die Trauerzeit fielen, wurden als festliche Sonntage mit Orgel und Figuralmusik gefeiert.

Bekanntlich hat Bach den Verlauf eines ersten Adventsgottesdienstes auf dem Umschlag der Kantate „Nun komm der Heiden Heiland" (Nr. 61) aufgezeichnet. Die Notiz ist überschrieben: „Anordnung des Gottes-Dienstes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe" und lautet:

„Praeludieret. Motetta. Praeludieret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird. Intoniret vor dem Altar. Epistola verlesen. Wird die Litaney gesungen. Praeludieret auf den Choral. Evangelium verlesen. Praeludieret auf die Haupt-Musik[19]. Der Glaube gesungen. Die Predigt. Nach der Predigt, wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. Verba institutionis. Praeludieret auf die Music. Und nach selbiger wechselweise praeludieret und Choräle gesungen bis die Communion zu Ende ist et sic porro."

In der Karfreitagsvesper wurde die Passion aufgeführt. War sie zweiteilig, so sang man den ersten Teil vor, den zweiten nach der Predigt. Die einteiligen wurden vor der Predigt musiziert. Das war insofern richtiger, als über das Begräbnis Christi gepredigt wurde, während die zweiteilige Passion danach wieder mit dem Prozeß und der Verurteilung einsetzte. Als Bach nach Leipzig kam, war die Passionsaufführung in der Vesper noch ganz neu; sie datierte erst von 1721. Damals hatte Kuhnau sich entschließen müssen, dem Geiste der Zeit das Opfer zu bringen eine Passion im modernen Konzertstil zu schreiben, damit St. Thomas nicht ganz hinter der Neuen Kirche zurückbliebe. Früher hatte man in Leipzig nur die alte motettenhafte und a cappella gesungene Passion gekannt, die an die Stelle der Evangelienverlesung im Hauptgottesdienst trat. Da die erste Vesperpassion anno 1721 zu St. Thomas aufgeführt wurde,

[19] Gemeint ist die Kantate.

die beiden Hauptkirchen aber alljährlich hierin abwechselten, läßt sich für jedes Jahr leicht ausrechnen, wo Bach seine Passion gab. Für die erste, die Johannespassion, anno 1724, war ihm St. Nicolai vorgeschrieben.

Von 1766 ab wurden die Passionen in den Morgengottesdienst verlegt. Später schaffte man sie ganz ab.

Das Lateinische war zu Bachs Zeiten im Leipziger Kultus noch vorherrschend. In dieser Sprache wurden die Festhymnen gesungen und Epistel und Evangelium verlesen. Wie sich aber das Lateinische und das Deutsche damals in den Gottesdienst teilten, läßt sich nicht mehr genau ausmachen. Seit dem Jahre 1702 kämpfte der Rat für einen rein deutschen Kultus, scheint aber dafür vorerst wenig Unterstützung gefunden zu haben. Er setzte jedoch einzelne Änderungen wohl schon damals durch[20].

Ein besonderes Leipziger Gesangbuch gab es nicht. Die Lieder, welche jedem Sonntag zugeteilt waren, wurden als bekannt vorausgesetzt. Wer sie nachschlagen wollte, bediente sich dazu des Dresdener Gesangbuchs[21]. Die Choristen mußten es immer bei sich haben. Bach selber besaß, wie sich aus dem Inventar ergibt, die große, achtbändige Sammlung „Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer" (Leipzig 1697); diese wird er durchblättert haben, wenn er nach schönen Choralversen für seine Kantaten suchte.

Die Predigtlieder ließ der Kantor nach freiem Ermessen anstecken. Das war alter Brauch. Bach hatte die Gesänge für sämtliche Leipziger Kirchen zu bestimmen. Große Auswahl gab es nicht; die Zugehörigkeit der Lieder zu den einzelnen Evangelien war durch das Herkommen bestimmt, und die Gesangbücher waren danach angeordnet. In Leipzig hielt man sich auch darin an das Dresdener Gesangbuch.

Nun begab es sich, daß der Nachmittagsprediger an St. Nicolai,

---

[20] So wurde das Te Deum, welches in der Frühmette zu St. Nicolai wechselweise vom Organisten und vom Chor ausgeführt werden sollte, wohl durch die deutsche Version „Herr Gott dich loben wir" ersetzt. Dann ist die wunderbare, für alle Verse durchgehende Harmonisierung dieses Chorals, die in der Petersschen Ausgabe unter die Choralvorspiele geraten ist (VI, Nr. 26), von Bach für die Frühmette gesetzt worden. Am Reformationsfest, wo das Te Deum auch gesungen wurde, wird jene Harmonisierung ebenfalls Verwendung gefunden haben. Sie ist uns in einer Abschrift von Forkel enthalten.

[21] Erste Ausgabe 1694.

Magister Gaudlitz, anno 1727, für seine Predigten die Lieder selber angeben wollte. Er suchte beim Konsistorium und beim Kantor um die Erlaubnis nach, die ihm auch alsbald erteilt wurde. Ein Jahr lang blieb es bei dieser Abmachung. Dann aber fiel es Bach ein, die Angaben des Predigers einfach zu ignorieren und wieder die Lieder des Dresdener Gesangbuchs anzustecken. Dieser beschwerte sich beim Konsistorium, welches den Kantor ersuchte bei der Abmachung zu bleiben. Der Meister aber, obwohl es sich um eine rein gottesdienstliche Sache handelte, hielt es für angebracht, den Rat gegen das Konsistorium und den armen Magister aufzubieten. Er trug ihm in einem Schreiben die Sache vor und ließ es sich angelegen sein auf alle möglichen Gefahren der Neuerung hinzuweisen. Inwieweit dieser ihm gegen das Konsistorium wieder „zu seinem Recht" verhalf, können wir nicht mehr erfahren. Von einer besonders sympathischen Seite zeigt Bach sich in dieser Affäre nicht. Wollte er sein Recht wahren, hätte er es gleich zu Anfang tun sollen; wollte er nachher die Abmachung aufheben, so hätte er einen andern Weg einschlagen müssen, als den, den er betrat[22].

Anno 1729 brach ein schwerer Konflikt zwischen Bach und dem Rate aus[23]. Zu Ostern dieses Jahres waren Schüler in das Alumnat aufgenommen worden, die der Meister bei der Prüfung als vollständig unmusikalisch befunden hatte; unter denen, die er als vorzüglich tauglich erklärt hatte, waren etliche zurückgewiesen worden; einige der Bewerber scheinen ihm überhaupt nicht zur Prüfung vorgestellt worden zu sein. In demselben Jahre trat Bach die Direktion des Telemannschen Vereins an. Dadurch war nun wieder der alte, gute, vom Rate selber längst gewünschte Zustand geschaffen, daß die Studenten dem Thomaskantor für seine Kirchenaufführungen Gefolgschaft leisteten. Nur hätten die Herren vom Magistrat das Ihrige tun und dem Kantor die alten Stipendien für die im Chor und Orchester regelmäßig beschäftigten Studenten wieder zur Verfügung stellen müssen. Sie unterließen es. Von einer Wiederbesetzung der überzähligen Alumnatsstellen war ebenfalls keine Rede.

Natürlich war nun an eine gute Kirchenmusik für das Jahr 1730 nicht zu denken. Der schlechte Zustand des Chors muß sich wohl

---

22 Über diese Angelegenheit siehe Spitta II, S. 56 ff.

23 Die ausführliche Schilderung dieses Konflikts bietet Spitta II, S. 65 ff.

schon 1729, bei der Erstaufführung der Matthäuspassion bemerkbar gemacht haben; bei den Festmusiken für die zweihundertste Wiederkehr der Überreichung der Augsburgischen Konfession, am 25., 26. und 27. Juni 1730, scheint er vollends offenbar geworden zu sein.

Der Rat schob die Schuld Bach zu; dieser dem Rate. Als man im Sommer 1730 zur Wahl eines neuen Rektors — Ernesti war am 16. Okt. 1729 gestorben — schritt, äußerte einer der Ratsherren während der Sitzung den Wunsch, man möge mit dieser Wahl besser fahren als mit der des Kantors. Allgemein war der Vorwurf, daß Bach sich nicht genug um die Singstunden und den Chor kümmere.

Etwas Wahres mag daran gewesen sein. Bach hatte eben den Mut verloren. Dazu kam, daß er kein Organisator war. Unternahm er etwas, so tat er es mit dem Ungestüm des Genies. Ließ sich seine Umgebung von seiner Begeisterung nicht fortreißen, so war er machtlos. Die Mittel, durch die ein langsamer, methodischer Geist mit der Zeit etwas erreicht hätte, waren ihm unbekannt.

Nicht einmal Disziplin wußte er zu halten. Er besaß nur die Autorität des Genies und des Menschen, der einem Ideal nachjagt. Diese verfing aber bei den Schülern nicht. Über Schulmeisterautorität, um sie zu bändigen, verfügte er nicht. Der leidenschaftliche Zorn, zu dem er sich hin und wieder fortreißen ließ, erschwerte ihm die Disziplin vollends. So riß Unordnung im Chore ein. Mehr als einmal mußte er, um sich Gehorsam zu verschaffen, die Hilfe des Rektors in Anspruch nehmen. Ernesti stand sehr gut mit ihm und wird ihn unterstützt haben, so gut er es bei seiner Schwäche vermochte; aber sein zweiter Nachfolger, ebenfalls Ernesti genannt, ließ ihn zuletzt vollständig im Stich.

Auch anderes wurde in der Ratssitzung vom 2. August 1730, wo der Groll gegen den Kantor zum Ausbruch kam, zur Sprache gebracht[24]. Magister Pezold, der ihn im lateinischen Unterricht vertrat, hatte sein Amt schlecht verwaltet. Bach hatte ohne Vorwissen des Rats einen Chor Schüler — wahrscheinlich um bei einer Festlichkeit mit Musik aufzuwarten — aufs Land geschickt; er selber war verreist ohne Urlaub zu nehmen. „Nicht allein tue der Kantor nichts, sondern wolle sich auch diesfalls nicht erklären ... es müsse

[24] Das Protokoll bei Spitta II, S. 869 u. 870.

doch einmal brechen", äußerte einer der Räte. Ein anderer, Herr Syndikus Job, konstatierte, daß der Kantor „inkorrigibel" sei.

Eigentlich aber waren sie gar nicht so sehr über die Versäumnisse und Fehler aufgebracht, die in seiner Amtsführung zutage getreten waren, als darüber, daß ihm die Autorität des Rates so wenig zu imponieren schien. Er war eben kein Kantor, sondern der fürstlich Cöthensche und Weißenfelsische Herr Hofkapellmeister, der beim Leipziger Rat Dienste genommen hatte und aus seiner subalternen Stellung etwas anderes machen wollte als sie war. Die Gleichgültigkeit, die er in großen und kleinen Angelegenheiten den Ratsherren gegenüber zur Schau trug, reizte diese den Stolz des Mannes zu brechen, der die mit seiner Stellung gegebenen selbstverständlichen Rücksichten allzu oft und manchmal ganz ohne Grund ignorierte.

Bach seinerseits war in seinem Rechte, wenn er die Vorwürfe, als wäre er an dem schlechten Zustande der Kirchenmusik schuld, auf das energischste zurückwies. In einem vom 23. Aug. 1730 datierten Memorial geht er die Besetzung der Chöre durch und konstatiert, daß unter sämtlichen Alumnen sich „siebzehn zur Musik zu gebrauchende, zwanzig noch nicht zu gebrauchende und siebzehn untüchtige" befänden. Von den Qualitäten und musikalischen Wissenschaften der acht Stadtpfeifer etwas zu berichten, verböte ihm die Bescheidenheit. Jedoch sei zu konsiderieren, daß sie teils »emeriti«, teils in keinem solchen »exercitio« seien, wie es wohl sein sollte. Z. B. müsse er die zweiten Violinen, die Bratschen, die Violoncelle und den Violon — gemeint ist der Kontrabaß — immer mit Schülern besetzen. Ob die Herren sich schon überlegt hätten, wie er sich nun gar an Festtagen behelfen könne, wo Kantaten in beiden Kirchen zugleich aufgeführt werden sollten? Die neuere Kunst erfordere viel bedeutendere Mittel als die „ehemalige Art von Musik, die unsern Ohren nicht mehr klingen will". Darum hätte man die für die aushelfenden Studenten bestimmten Gelder eher vermehren als verringern sollen. Überhaupt sei es Brauch die deutschen Künstler nicht zu honorieren und sie den „Sorgen der Nahrung zu überlassen", da denn mancher vor solchen Sorgen „nicht dahin denken kann, wie er sich in der Kunst weiterbilde"[25]. Der Schluß sei „demnach

[25] Die Stelle in dem Memorial lautet: „Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teutschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable sein ....

leicht zu finden": würde immerfort an den Subventionen gestrichen, so wisse er nicht, wie er „die Musik in einen besseren Stand setzen könne".

Die Sprache des Memorials ist die einer Anklageschrift. Unterzeichnet ist es: Joh. Seb. Bach; Direktor Musices, ohne jegliche Ergebenheitsformel. Das lautete anders als die Eingaben, die der Rat von seinen Kantoren gewöhnt war. Bachs Vorgänger unterschrieb sich bei solchen Gelegenheiten: Ew. Magnif. Hochedlen und Hochweisen Herren untertänigster und gehorsamster Johann Kuhnau, Kantor an der Schule zu St. Thomä.

Als Bach sich derart vor dem Rate verantwortete, hatte dieser seine Maßnahmen gegen ihn schon ergriffen. Zuerst hatte man ihn in eine untere Schulklasse versetzen wollen, wo er statt des Lateins Elementarunterricht zu geben gehabt hätte, den er nun hätte selbst erteilen müssen; nachher besann man sich aber und bestellte von Ratswegen einen tüchtigen Vertreter für die Lateinstunden, den Bach natürlich nach wie vor bezahlen mußte. Hingegen wurde beschlossen, ihm soweit tunlich die Besoldung zu verkürzen. Vom Gehalt und von den ihm zustehenden Kasualien konnte man ihm natürlich nichts nehmen. Aber es gab Legate und Stiftungen, die der Rat unter die Lehrer nach Gutdünken zu verteilen hatte. Bei diesen sollte er in Zukunft leer ausgehen, nachdem er schon bisher immer spärlicher dabei bedacht worden war. Im Jahre 1730 waren an die zweihundertsiebzig Taler derartiger Gelder zu verteilen; der Konrektor bekam hundertunddreißig Taler, der dritte Lehrer hundert, Bach nichts.

In welcher Verbitterung sich der Meister befand, ersieht man aus einem Brief, den er am 28. Oktober jenes Jahres an seinen ehemaligen Mitschüler zu Lüneburg, Erdmann, richtete, um ihn zu bitten

---

allerhand Arten von Musik, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, England oder Pohlen, so fort ex tempore zu musicieren, wie es etwa diejenigen Virtuosen, vor die es gesezet ist, und welche es lange vorhero studiret ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schwerem Solde stehen, deren Mühe und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, prästiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern lässet sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kann, um sich zu perfectionniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem Exempel diesen Satz zu erweisen, darf man nur nach Dresden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden . . . ."

ihm beim Suchen nach einer neuen Stellung behilflich zu sein. Dieses Schreiben, einer der wenigen Bachschen Briefe, die wir überhaupt besitzen, war mit andern alten Papieren nach des Empfängers Tod in einen alten Koffer verpackt und versiegelt worden und nach Moskau gekommen. Dort wanderte es in das Hauptstaatsarchiv. Aus dieser Gefangenschaft befreite es Spittas Freund O. von Riesemann zu Reval, der vom Bachbiographen mit den Nachforschungen über den Verbleib der Erdmannschen Papiere betraut worden war[26].

Der Brief lautet:

Hochwohlgebohrner Herr,

Euer Hochwohlgebohren werden einem alten treuen Diener bestens excusiren, daß er sich die Freiheit nimmet Ihnen mit diesen zu incommodiren. Es werden nunmehr fast 4 Jahre verflossen seyn, da Euer Hochwohlgebohren auf mein an Ihnen abgelassenes mit einer gütigen Antwort mich beglückten; wenn mich dann entsinne, daß Ihnen wegen meiner Fatalitäten einige Nachricht zu geben, hochgeneigt verlanget wurde, als soll solches hiermit gehorsamst erstattet werden. Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestenst bewust, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Princessin vermählete, da es dann das Ansinnen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zumahle die neüe Fürstin schiene eine amusa zu sein: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wollte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weswegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen favorable beschrieben, daß endlich |: zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schienen :| es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete, und so dann die mutation vornahme. Hierselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes

[26] Das Nähere über die glückliche Entdeckung erzählt Spitta in der Vorrede zum ersten Band seiner Biographie S. X. Erdmann war damals russischer Resident in Danzig.

eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, daß dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige Station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehro muß doch auch mit noch wenigen von meinem häußlichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2. Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2 dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahr alt. Ingesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget. Ich überschreite fast das Maaß der Höfligkeit wenn Euer Hochwohlgebohren mit mehrern incommodire, derowegen eile zum Schluß mit allen ergebensten respect zeitlebens verharrend

Euer Hochwohlgebohren

gantz gehorsamst ergebenster Diener

Leipzig, d. 28. Octobris
1730

Joh: Seb: Bach[27].

Für einen Brief an den alten Kameraden, mit dem er einst nach Lüneburg gewandert, ist das Schreiben nach unsern Begriffen zu untertänig gehalten. Vielleicht daß Freundschaft überhaupt nicht mehr zwischen ihnen bestand — Erdmann war 1725 in Sachsen gewesen, ohne Bach zu besuchen —, so daß der Meister wirklich nur an den hohen Herrn schrieb, den er um gütige Protektion bat. Das mag ihm dann sauer genug angekommen sein.

Glücklicherweise war seine Lage nicht so schlimm, wie er sie sich vorstellte. Der neue Rektor Johann Mathias Gesner kannte ihn.

---

[27] Mitgeteilt nach Spitta II, S. 82 u. 83.

Er war Konrektor des Weimarer Gymnasiums gewesen, noch zur Zeit da Bach am dortigen Hofe angestellt war. Überdies hatte er ein warmes Interesse für Musik. Da er ein tüchtiger Lehrer und ausgezeichneter Organisator war, gelang es ihm in Kürze, einigermaßen geordnete Zustände in der Schule zu schaffen. Der Rat schätzte ihn außerordentlich und verzichtete auf seine gegen Bach unternommenen Maßregeln, als der Rektor sich für ihn verwandte. Anno 1732 wurde Bach wieder bei der Verteilung der Gelder bedacht; vom lateinischen Unterricht hatte ihn Gesner schon früher definitiv befreien lassen.

Neuerdings malt man die Bosheit des Leipziger Magistrats in den schwärzesten Farben. Man redet von einer „Anpöbelung" Bachs durch seine Vorgesetzten. Eine kürzlich erschienene Biographie versteigt sich zu dem Satze: „So weit es dem Rate möglich war, die Schaffensfreudigkeit des Genius zu lähmen, hat er es redlich besorgt"![28] Davon ist nicht die Rede. Im Gegenteil. Nie hat der Rat für Musikalien mehr aufgewandt als gerade in der Zeit, wo er mit Bach am schlechtesten stand. Anno 1730 bewilligte er fünfzig Taler, um das Rückpositiv der Thomasorgel separat spielbar zu machen und erfüllte damit einen der Lieblingswünsche des Meisters[29]. Die Art, wie die Herren ihm das Subalterne seiner Stellung zu Bewußtsein bringen wollten, war natürlich unfein. Man darf aber nicht vergessen, daß Bach das Seinige getan hatte, um sie zu reizen.

Die Freundschaft des Rektors war in des Meisters Augen noch keine ausreichende Garantie gegen zukünftige Maßregelungen. Trotz seiner Cöthenschen und Weißenfelsischen Kapellmeistertitel war er für die Ratsherren, und für die Universität nicht minder, nur der simple Kantor. Was half es ihm, daß er sich nicht mit Kantor, sondern als Director Musices unterschrieb? Nur eines konnte ihn bei den Leipziger Behörden in Respekt setzen: wenn er dem Hofe des Landesfürsten irgendwie attachiert wurde. Darum faßte er den Plan, in Dresden um das Prädikat eines Hofkompositeurs einzukommen. Nicht Titelsucht trieb ihn, sondern der Kampf

---

[28] Wolfrum. Joh. Seb. Bach, Berlin 1905.

[29] Über die zu jener Zeit gemachten Ausgaben für Kirchenmusik siehe Spitta II, S. 81. Auch Spitta läßt dem Rate volle Gerechtigkeit widerfahren.

um die Würde. Das ergibt sich deutlich aus dem Schreiben, in welchem er die Verleihung nachsucht. Bekanntlich legte er es als Dedikationsschreiben den Stimmen des Kyrie und Gloria der Hmoll-Messe bei, die er dem jungen Kurfürsten überreichen ließ[30]. Es ist vom 27. Juli 1733 datiert und lautet:

„Ew. Königl. Hoheit überreiche ich in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlangt, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protektion zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey den beyden Haupt-Kirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeter weise auch jezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königl. Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zur Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orts hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigeten Gehorsam, jedesmal auf Ew. Königl. Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in unauffhörlicher Treue verharrend Ew. Königl. Hoheit unterthänigst-gehorsamster Knecht“ . . . Johann Sebastian Bach.

Der Meister sollte drei Jahre auf die erbetene Auszeichnung warten. Nicht daß man ihm nicht wohl wollte; aber der Kurfürst hatte andere Sorgen. Die in Polen ausgebrochenen Unruhen riefen ihn in sein anderes Land; er weilte daselbst vom November 1734 bis zum August 1736. Nach seiner Rückkehr scheinen ihm Bachs Gönner die Angelegenheit des Leipziger Kantors ins Gedächtnis zurückgerufen zu haben[31]. Am 19. November 1736 endlich erhielt Bach seine Ernennung zum Hofkompositeur. Sie kam gerade recht, um ihm in einem neuen Kampfe gegen seine Vorgesetzten einigen Rückhalt zu bieten.

---

30 Er scheint dazu selber in Dresden gewesen zu sein. Das Dedikationsschreiben ist von dort unterzeichnet.

31 Am 27. September 1736 hatte Bach ein zweites Gesuch aufgesetzt und scheint es dem Kurfürsten während dessen Anwesenheit in Leipzig überreicht zu haben. Spitta II, S. 488.

Anno 1734 war Gesner als Professor nach Göttingen berufen worden. Der Rat war selber schuld daran, daß ihm diese tüchtige Kraft sobald entging; hatte er ihm doch nicht gestatten wollen, neben seinem Rektorat eine Professur an der Leipziger Universität anzunehmen, wie es noch seinem letzten Vorgänger erlaubt worden war.

An seiner Stelle wurde Ernesti, der derzeitige Konrektor, gewählt. Er suchte die Reformen Gesners weiter durchzuführen, ohne jedoch die vornehme Humanität seines Vorgängers zu besitzen. Anfangs standen er und Bach ausgezeichnet miteinander. Der Rektor vertrat zweimal Patenstelle an Kindern des Kantors. Im Jahre 1736 aber verhängte Ernesti die Entlassung und noch dazu die entehrende Strafe öffentlicher Züchtigung über den ersten Chorpräfekten Gottlieb Theodor Krause, weil dieser einige Choristen, die sich bei einer Brautmesse ungebührlich aufgeführt hatten, im Zorne mißhandelt hatte. Bach trat für seinen Präfekten ein und wollte die ganze Verantwortung auf sich nehmen. Umsonst. Um der Strafe zu entgehen, entwich Krause, der bald zur Universität entlassen werden sollte, aus der Schule. An seine Stelle rückte ein anderer Krause, Johann Gottlob mit Vornamen, der bisherige zweite Präfekt, auf. Bach schätzte ihn nicht besonders hoch. Als es sich ein Jahr vorher darum gehandelt hatte, ihn zum Präfekten zu kreieren, hatte er zum Rektor geäußert, Krause sei „sonst ein liederlicher Hund“ gewesen. Aber da er gerade bei guter Laune war — er und Ernesti verhandelten die Sache auf der Rückfahrt von einem guten Hochzeitsessen —, erklärte er sich mit der Ernennung Krauses einverstanden und hatte auch nichts dagegen, als er zum dritten und zweiten Präfekten aufrückte. Auch als ersten Präfekten ließ er sich ihn vorerst gefallen, obwohl er dem Rektor wegen seines strengen Vorgehens gegen den andern Krause grollte. Nach einigen Wochen jedoch versetzte er ihn in die zweite Präfektur und promovierte den dritten an die erste Stelle. — Er zeigte es dem Rektor an, und dieser fand nichts einzuwenden. Als Krause sich bei Ernesti beschwerte, wies ihn dieser an Bach, der sich vor dem Schüler zu der Äußerung hinreißen ließ, er habe ihn in die zweite Präfektur zurückversetzt, weil ihn der Rektor seinerzeit eigenmächtig zum ersten befördert habe und er ihm nun zeigen wolle, wer Herr im Hause sei. Krause überbrachte es alsbald dem Rektor; als dieser Bach um Aufklärung bat, wiederholte er es ihm ins Ge-

sicht. Damit hatte er nun unklugerweise für eine an sich ganz unbedeutende Angelegenheit die Frage nach dem Ernennungsrecht der Präfekten aufgerollt, über die aus den Schulgesetzen keine Klarheit zu gewinnen war.

Der Rektor verlangte kategorisch die Wiedereinsetzung Krauses in die erste Präfektur. Bach scheint vorerst, seine sinnlose Heftigkeit bereuend, nachgegeben zu haben. Aber an einem der folgenden Sonntage, als Krause sich anschickte die Motette zu dirigieren, jagte er ihn mitten im Gesang davon. Für den Vespergottesdienst erschien der Präfekt auf des Rektors Befehl wieder an seinem Platze; zugleich hatte dieser den Alumnen untersagt, einem etwa von Bach bestellten Präfekten zu gehorchen. Bach verjagte Krause aufs neue. Am folgenden Sonntag, den 19. August, wiederholten sich dieselben Auftritte. Die Schüler wußten nicht mehr, ob sie dem Rektor oder dem Kantor Folge zu leisten hätten. Den zweiten Präfekten, Küttler mit Namen, verwies Bach am Sonntagabend vom Schülertisch, weil er auf Ernesti und nicht auf ihn gehört hatte.

Der gekränkte Meister wandte sich an den Rat, nachdem er zuerst, aber vergebens, es mit der alten Taktik versucht hatte, sich hinter das Konsistorium zu verschanzen. Er stellte es diesmal nicht klug an, und das Konsistorium hütete sich, für ihn einzutreten. Die Ratsarchive haben uns die Memoriale aufbewahrt, in denen der Kantor und der Rektor widereinander fochten. Zwei Jahre schleppte sich die unglückselige Geschichte hin. In seinen Eingaben erscheint Bach leidenschaftlich, durch wilden Eifer blind gemacht. Ernesti bleibt besonnen und handelt als Herr der Situation, indem er, zu geschickt, um dabei immer ehrlich zu verfahren, die Blößen des Gegners ausnutzt[32]. Auch an häßlichen Verleumdungen läßt er es nicht fehlen. Wie es während dieser Zeit um die Disziplin der Schülerchöre stand, ist nicht schwer zu ermessen.

Die kirchlichen Vorgesetzten Bachs, auch diejenigen, die es immer gut mit ihm gemeint hatten, waren ärgerlich über ihn und nahmen es ihm übel, daß er sie in die Sache hatte mit hineinziehen wollen. Selbst sein Gönner, Superintendent Deyling, war gegen ihn aufgebracht und ließ es ihn merken.

Der Rat vermied jedes energische Eingreifen. Krause sollte

[32] Spitta II, S. 893—912 sind die Akten dieser Affäre wiedergegeben.

Ostern 1737 von der Schule kommen; dadurch würde der Streit gegenstandslos werden. Für Bach aber war die Angelegenheit hiermit keineswegs erledigt. Er wollte die Rechtsfrage zum Austrag bringen, ob der Rektor in Präfektenangelegenheiten überhaupt etwas darein zu reden hätte, und Ernesti zwingen, ihm öffentlich Abbitte zu tun, damit seine Autorität bei den Schülern wieder hergestellt würde. Da er mittlerweile Hofkompositeur geworden war, wandte er sich in einem Immediatgesuch an den König, der unverzüglich einen Bericht einforderte. Im Februar 1738 schwebte die Angelegenheit noch; zu Ostern kam der König mit der Königin nach Leipzig, und Bach führte zu Ehren des Herrscherpaares eine Abendmusik unter freiem Himmel auf. Sie ist verloren; aber wir erfahren aus zeitgenössischen Berichten, daß sie sehr gut gefiel. Es scheint, daß der König die Angelegenheit dann zu des Meisters Gunsten niederschlug, denn von jener Zeit an schweigen die Ratsakten darüber.

Damit hatte Bach aber nichts gewonnen. Ernesti blieb Rektor und wird ihm Schwierigkeiten bereitet haben, wo er nur konnte. Die anderen Lehrer schlugen sich auf seiten des Schulleiters.

Was sich hier zu St. Thomas ereignete, war typisch für das, was in den Schulen jener Zeit überhaupt vorging. Es war eine Epoche der Reorganisation des Schulwesens. Man fing an, die Studien um der Studien willen zu betreiben. Darum ging es nicht mehr an, der Musik so viel Platz und Zeit im Schulbetriebe einzuräumen. Sie wurde hinausgedrängt; die Chorinternate hatten sich überlebt, wie überhaupt die alten Schülerkirchenchöre. Eine neue Zeit brach an.

Es war ein Unglück, daß Bachs Kantorat in diese Übergangszeit fiel. Fortan schieden sich die Alumnen von St. Thomas in zwei Kategorien: solche, die studierten, und solche, die Musik trieben. Den ersteren war der Kantor, den andern der Rektor aufsässig. Ernesti wurde ein Feind der Musik. Wenn er einen Schüler traf, der auf einem Instrumente übte, fuhr er ihn an: „Wollt Ihr auch ein Bierfiedler werden?" Bach seinerseits haßte die Schüler, die sich rein auf die Wissenschaft verlegten und die Musik nur nebenbei betrieben. Also berichtet der Pastor Joh. Friedr. Köhler, selber ein ehemaliger Thomaner, in seiner Geschichte des Leipziger Schulwesens[33].

[33] Spitta II, S. 88 u. 491 ff. Das Werk existiert nur als Manuskript auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden. »Historia Scholarum Lipsiensium collecta a Joh. Friedr. Köhlero, pastore Tauchensi. 1776 ff.

Der Fall Krause hatte Bach um seine Autorität bei Lehrern und Schülern gebracht. Von da an wirkte er als ein Fremder an St. Thomas. Ob sein Verhältnis zum Superintendenten Deyling sich wieder zur früheren Herzlichkeit zurückwandelte, wissen wir nicht. Der Rat legte ihm weiter nichts in den Weg. Einmal hieß er sogar eine Ausgabe gut, die der Herr Kantor gemacht hatte, ohne vorher um die Bewilligung der Herren nachzusuchen. Das zeugt von einer verträglichen Gesinnung. Das prompte Eintreten des Landesherren für seinen Hofkompositeur hatte seinen Vorgesetzten Respekt eingeflößt. Man vermied hinfort jeglichen Streit.

Ende der dreißiger oder Anfang der vierziger Jahre — die Zeit läßt sich nicht genau ermitteln — gab Bach die Direktion des Telemannschen Gesangvereins ab und zog sich damit vom öffentlichen musikalischen Leben zurück. Um jene Zeit, anno 1741, wurde unter Leitung eines vermögenden Kaufherrn namens Zehmisch das Konzertunternehmen gegründet, aus dem später die Gewandhauskonzerte hervorgingen. Bach war nicht daran beteiligt. Das lag wohl nicht an den Begründern der Gesellschaft, sondern an ihm. Er wollte nicht mehr aus seiner Zurückgezogenheit hervortreten, denn er fühlte, daß das neue Geschlecht und er sich nicht mehr verstanden.

Überhaupt scheint er in Leipzig mit keinem Stande näheren Verkehr gepflogen zu haben. Er gehörte nicht zum Kreis der Dichterin Marianne von Ziegler, die viele Musiker bei sich sah; wenigstens wird er in ihren Briefen nie erwähnt. Mit Gottsched trat er im Herbst 1727 in Verbindung, als jener von Herrn von Kirchbach die Verpflichtung übernahm, den Text der Trauerode für die Gedächtnisfeier der Königin Christiane Eberhardine zu liefern. Als jedoch Frau Gottsched später, anno 1736, Lust bezeigte, sich in der musikalischen Komposition unterrichten zu lassen, bot er sich nicht selber als Lehrer an, sondern empfahl seinen Schüler Johann Ludwig Krebs, der sich für das Talent und die Anmut der Schülerin redlich begeisterte.

Zu Bachs guten Bekannten zählte sein Textdichter Christian Friedrich Henrici, der unter dem Pseudonym Picander schrieb. Dieser war seines Zeichens Postbeamter und dichtete Satiren und Possen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und einen Gönner zu finden, der ihm zu einer besseren Stellung verhülfe. Später wurde er auch wirklich zum Land- und Trank-Steuereinnehmer befördert.

Alles erstaunte, als er sich 1724 der geistlichen Poesie zuwandte und einen Jahrgang Kantatentexte veröffentlichte. Daneben fuhr er ganz unbekümmert fort, die widerwärtigsten und gemeinsten Sachen drucken zu lassen. Man wundert sich, daß der Meister sich zu einem so unfeinen und wenig sympathischen Menschen hingezogen fühlte.

Häusliches Kreuz hatte er in Leipzig viel zu tragen. Von den dreizehn Kindern, die Anna Magdalena ihm gebar, starben sieben; von seinen zwanzig Nachkommen waren bei seinem Tode nur noch neun, fünf Söhne und vier Töchter, am Leben[34]. Der älteste der Söhne Anna Magdalenas, Gottfried Heinrich, war blöd. Bei der Teilung wurde er durch einen Kurator vertreten. Nach dem Tode des Vaters nahm ihn sein Schwager Altnikol zu sich nach Naumburg, wo er bis zum Jahre 1763 lebte. Emmanuel meinte, er habe musikalisches Genie besessen, das aber unentwickelt geblieben sei.

Schon früh bildeten sich Legenden über diesen Sohn. Rochlitz, ein Verehrer Bachs, erzählt im vierten Band seines bekannten Werkes „Für Freunde der Tonkunst" (1832)[35], der Meister habe einen Sohn namens David besessen, der ihn, wenn er in seiner Art am Klavier phantasierte, oft zu Tränen gerührt habe. Ein Sohn dieses Namens findet sich in keiner der erhaltenen Genealogien.

Bachs glücklichste Zeit, trotz aller äußeren Unannehmlichkeiten, waren die Jahre vor und nach der Matthäuspassion. Damals hatte er alle seine Kinder noch um sich. Friedemann und Emmanuel

---

[34] Aus erster Ehe waren es zwei Söhne, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emmanuel und eine Tochter, Catharina Dorothea; der dritte Sohn Anna Barbaras, namens Bernhard, starb zu Jena anno 1738.

Von Anna Magdalenas Kindern lebten: Gottfried Heinrich (geb. 1724; gest. 1763); Elisabeth Juliane Friederike (geb. 1726; Todesjahr unbekannt); Johann Christoph Friedrich (geb. 1732; gest. 1795); Johann Christian (geb. 1735; gest. 1782); Johanna Caroline (geb. 1737; gest. 1781); Regine Susanna (geb. 1742; gest. 1809).

Von Anna Magdalenas Kindern starben, sämtlich zu Leipzig: Christiane Sophie Henriette (geb. 1723) am 29. Juni 1726; Christian Gottlieb (geb. 1725) am 21. September 1728; Ernestus Andreas den 1. November 1727 (kurz nach der Geburt); Regine Johanna (geb. 1728) den 25. April 1733; Christiane Benedicta den 4. Januar 1730 (kurz nach der Geburt); Christiane Dorothea (geb. 1731) den 31. August 1732; Johann August Abraham den 6. November 1733 (kurz nach der Geburt).

[35] Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst IV, S. 278 ff.

waren schon tüchtige Musiker, an denen er seine Freude hatte. Zu jener Zeit konnte er die Hauskonzerte veranstalten, von denen er Erdmann in dem Schreiben von 1730 berichtet[36]. In demselben Briefe erzählt er, daß Friedemann Jura studiere. Auch Emmanuel beschäftigte sich nach seinem Abgange von der Schule mit dieser Wissenschaft. Das darf man aber nicht so verstehen, als hätte Bach seine Söhne nicht zu Berufsmusikern bestimmt gehabt. Irgend ein Universitätsstudium gehörte damals zur vollständigen Ausbildung des Künstlers. Auch andere Schüler Bachs wählten ein akademisches Studienfach, mit der festen Absicht, dennoch die Musik als Lebensberuf zu treiben. In manchen musikalischen Stellungen wurde für die Berufung eine solche Bildung geradezu gefordert.

Wilhelm Friedemann studierte drei Jahre; dann bewarb er sich um den Organistenposten an der Sophienkirche zu Dresden, wo er 1733 auch angestellt wurde, da er beim Probespiel am 22. Juni am besten bestand. Er blieb daselbst dreizehn Jahre. Anno 1746 kam er nach Halle an die Marienkirche, wo früher der alte Zachau, der Lehrer Händels, gespielt hatte. Bach mag die Berufung seines Lieblingssohnes auf diesen berühmten Posten mit Freuden begrüßt haben. Freilich trat an Wilhelm Friedemann schon damals das unordentliche Wesen zutage, das ihn dann später ganz beherrschte und ins Unglück stürzte. Den tragischen Ausgang dieses in seinem Anfang so idealen Künstlerlebens konnte der Vater freilich noch nicht ahnen. Aber sicherlich hat er sich in den letzten Jahren um den Sohn gesorgt, der anfing, sich der Trunksucht hinzugeben und in der Kunst nichts mehr schuf.

Vielleicht hat er gar noch erfahren, welchen Mißbrauch sein Lieblingssohn mit einer seiner Passionen getrieben hatte. Als dieser nämlich ersucht worden war, für ein Honorar von hundert Talern eine Abendmusik für eine hallensische Universitätsfeier zu schreiben, legte er den gegebenen Text einer Passionsmusik seines Vaters unter, da er zu träge war, ihn zu komponieren. Das Werk wurde auch aufgeführt, aber der Betrug kam durch einen zufällig anwesenden Kantor aus der Nähe von Leipzig an den Tag. Die Entrüstung war so groß, daß man dem Sohne das vereinbarte Honorar nicht auszahlte[37].

[36] S. 125.

[37] Über Bachs Söhne siehe: C. H. Bitter, Carl Philipp Emmanuel und Wilhelm Friedemann Bach und deren Brüder. Berlin 1868, 378 S. Daß Friede-

An Emmanuel erlebte der Vater nur Freude. Er ließ ihn in Frankfurt a. O. studieren, wo der junge Künstler ein Collegium musicum unter den Kommilitonen gründete. Anno 1738, als er sich anschickte, einen jungen, vornehmen Livländer auf Reisen zu begleiten, berief ihn Friedrich der Große, damals noch Kronprinz, zu sich nach Ruppin und stellte ihn dann, 1740, definitiv als seinen Begleiter am Klavier an. In seiner Selbstbiographie rühmt sich Bachs Sohn, „daß er die Gnade gehabt, das erste Flötensolo, was Friedrich als König gespielt, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz allein zu begleiten". Bald nach seiner Anstellung verheiratete er sich mit der Tochter eines Berliner Weinhändlers. Johann Sebastian Bach wurde Großvater. „Mein Sohn in Berlin hat nun schon zwei männliche Erben; der erste ist ohngefehr um die Zeit geboren, da wir leider! die Preußische Invasion hatten; der andere ist etwa vierzehn Tage alt", schreibt er anno 1748 in dem Postskriptum zu einem Brief an einen Vetter Elias Bach zu Schweinfurt[38].

In der Kapelle Friedrichs des Großen waren eine Reihe von Verehrern und Schülern des Leipziger Meisters. Der königliche Virtuos schätzte seinen Akkompagnateur außerordentlich; aber ein Verhältnis, wie es zwischen Quantz und ihm bestand, kam zwischen

---

mann in der oben berichteten Weise an seinem Vater Plagiat übte, berichtet der bekannte Musiktheoretiker Marpurg (1718—1795), ein Verehrer des Vaters, in seinen Legenden einiger Musikheiligen (1786) S. 60—63. Er nennt keinen Namen, erzählt die Geschichte aber so, daß jedermann erraten muß, wen er meint.

Im Jahre 1764 gab Friedemann sein Amt in Halle auf, verließ seine Frau und seine kleine Tochter und irrte unstet umher. Eine Zeitlang (1771—1774) hielt er sich in Braunschweig auf; später wandte er sich nach Berlin. Hier fand er einige Schüler. Die Großmutter Felix Mendelssohn-Bartholdys genoß seinen Unterricht. Seine immer zunehmende Roheit machte es den Leuten nicht leicht sich seiner anzunehmen. Einer seiner Bekannten schreibt später einmal: „Freunde der Kunst und des Bachschen Namens haben ihn mehr als einmal im eigentlichen Verstande vom Mist genommen, anständig untergebracht und mit den Notwendigkeiten des Lebens versorgt. Nie aber gelang es ihnen, ihn in einem dauernden Zustande von Ordnung zu erhalten. Sein Eigensinn, sein Hochmut von der gemeinsten Art und sein großer Hang zum Trunke ließen ihn immer wieder ins Elend zurückfallen. Er starb am 1. Juli 1784, vierundsiebenzig Jahre alt. Ein Jahr später wurde Händels Messias zu Berlin aufgeführt. Die Witwe des Lieblingssohnes Bachs erhielt eine Unterstützung aus den Einnahmen dieses Konzerts (Bitter, S. 267).

[38] Der älteste Enkel kam am 30. Nov. 1745 auf die Welt.

ihnen nicht auf. Emmanuel, nach einer Bemerkung Zelters, war eine künstlerisch zu selbständige Natur, um sich überall in die musikalischen Urteile des Königs zu fügen, der hierin keinen Widerspruch ertrug. Immerhin verweilte er siebenundzwanzig Jahre in seinen Diensten. Als Telemann, der Musikdirektor am Johanneum zu Hamburg, anno 1767 starb, nachdem er sein Amt sechsundvierzig Jahre verwaltet hatte, wurde Bachs Sohn sein Nachfolger. Diesen Erfolg erlebte der Vater freilich nicht mehr[39].

J. G. Bernhard, der dritte Sohn erster Ehe, wurde im Jahre 1735, kaum zwanzig Jahre alt, als Organist nach Mühlhausen — an die Marienkirche, nicht an die Blasiuskirche, an der der Meister selber gewirkt hatte — berufen. Im Frühjahr 1737 nahm er die Organistenstelle an der Jakobikirche zu Sangershausen an. Von dort verschwand er nach einem Jahr, unter Hinterlassung bedeutender Schulden, und starb kurz darauf zu Jena[40].

Johann Christoph Friedrich, geboren 1732, eine stille, heitere Natur, wurde noch zu Lebzeiten des Vaters Kammermusiker beim Grafen von der Lippe in Bückeburg[41].

Die Freude des alternden Bach war sein jüngster Sohn, Johann Christoph, den er noch bis in sein fünfzehntes Jahr unterrichten durfte. Er schätzte ihn so hoch, daß er ihm zu Lebzeiten drei seiner

---

[39] In Hamburg verkehrte Emmanuel mit Klopstock und Reimarus. In seinem Hause stellten sich alle durchreisenden Künstler ein. Er starb 1788. Man wollte ihm in der Michaeliskirche ein Denkmal aufstellen, zu dem der Sänger des Messias die Inschrift dichtete. Es blieb jedoch bei der Inschrift, die noch erhalten ist. Der jüngste Sohn, Sebastian, wurde zu des Vaters Schreck, wie Forkel berichtet, Maler. Er starb zu Rom, kaum sechsundzwanzig Jahre alt, noch zu Lebzeiten des Vaters.

[40] Die zwei Briefe, die Bach zur Empfehlung seines Sohnes nach Sangershausen schrieb, sind noch erhalten; ebenso die beiden, die er an die Eheleute Klemm, bei welchen J. G. Bernhard logiert hatte, richtete, als sie ihn um die Begleichung der Schulden baten. In dem einen redet der tiefgebeugte Vater; der andere ist kurz und geschäftsmäßig gehalten. C. Schmidt. Vier aufgefundene Originalbriefe von J. S. Bach. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft III, 1901—1902. S. 351 ff.

[41] Er blieb in diesem Amte bis zu seinem Tode, anno 1795. Sein Sohn, Wilhelm Friedrich Ernst, geboren 1759, wurde später als Cembalist der Königin Luise und als Musiklehrer ihrer Kinder am preußischen Hofe angestellt. Er war der einzige direkte Nachkomme des großen Kantors, der zugegen war, als man 1843 das Leipziger Bachdenkmal enthüllte. Er starb 1845.

schönsten Klaviere schenkte, worüber die Söhne erster Ehe so erbost waren, daß sie die Schenkung beanstanden wollten.

Freilich konnte Bach nicht ahnen, daß der Ruhm dieses Jüngstgeborenen den seinen vorerst vollständig überstrahlen würde. Es liegt etwas Märchenhaftes über dem Leben Johann Christophs; es mutet uns an wie ein glänzendes Abenteuer. Mit fünfzehn Jahren, nach der Erbteilung, kam er zu Emmanuel nach Berlin. Bald aber ergriff ihn die Sehnsucht nach Italien. Er zog dahin anno 1754 — der erste der Bache, der zu seiner musikalischen Ausbildung das Künstlerland jenseits der Alpen aufsuchte — und fand alsbald reiche Gönner in Mailand. Um seine musikalische Ausbildung zu vollenden, trat er bei Padre Martini in die Lehre. Zeitweise hielt er sich in Neapel auf, wo er bald einer der gefeiertsten Opernkomponisten wurde. Nach seinem Übertritt zum Katholizismus, Ende der fünfziger Jahre, wurde er zum Organisten am Dom zu Mailand ernannt. Das Aktenstück, den Signor Giovanni Bacchi betreffend, ist noch erhalten. Anno 1762 ging er nach London, wo man eine Oper von ihm verlangt hatte. Sie wurde in King's Theater (Haymarket) in Gegenwart des ganzen Hofes mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt. Der Komponist wurde zum Musikmeister der Königin ernannt und gehörte bald zu den bevorzugten Musiklehrern der hohen Aristokratie, die eine halbe Guinea für die Stunde bekamen und sich Pferd und Wagen hielten, um bei allen ihren Schülern rechtzeitig herumzukommen. Im Jahre 1767 heiratete er einen Londoner Opernstern, Cecilia Grassi. Der pfälzische Kurfürst ließ ihn zur Aufführung einer Oper nach Mannheim kommen. Anno 1779 hielt er sich in Paris auf, wo man ebenfalls eine Oper von ihm verlangt hatte, deren Manuskript mit zehntausend Franks bezahlt worden sein soll[42].

---

[42] Der Londoner Bach starb am 1. Januar 1782. Die Meinungen über ihn waren von Anfang an sehr geteilt. Rochlitz sah in ihm nur den Musiker, der seinen künstlerischen Ehrgeiz dem Applaus schöner Damen opferte. In Wirklichkeit sind die unzähligen Werke dieses Bach nichts als Modekompositionen. Aber andrerseits darf man nicht vergessen, daß der Mann, mit dem Mozart während seines Londoner Aufenthalts 1764—1765 fünf Vierteljahre lang als ein Lernender verkehrte und den er zeitlebens hochschätzte, dennoch ein Künstler war. Seine melodiöse Erfindung ist nicht immer banal.

Ob er wirklich der Genußmensch war, als den ihn manche Zeitgenossen und sein erster Biograph Bitter schildern, mag dahingestellt bleiben. Seine moralische und künstlerische Ehrenrettung versuchte neuerdings in ganz virtuoser Weise Max

Wagte der verbitterte Kantor, der im Schulhaus zu Leipzig seinen jüngsten Sohn unterrichtete, so hochfliegende Träume für ihn zu hegen? Ahnte er, daß das Leben diesem Glückskinde all' das Gute in den Schoß schütten würde, das es ihm versagt hatte?

Am 20. Januar 1749 wurde Elisabeth Juliane Friederike Bach (geb. 1726) die Gemahlin Altnikols, des treuen Schülers, der kurz zuvor, auf des Meisters Empfehlung, die Organistenstelle in Naumburg erhalten hatte. Bach war über diese Ehe äußerst glücklich.

Zwei Mädchen spielten im Zimmer, während er an der Reinschrift und Korrektur der Fuge saß: Johanna Karoline, die zwölf Jahre zählte und die sechsjährige Regine Susanna. Die Mutter ging aus und ein und sorgte sich um den Gatten, der seine kranken Augen nicht schonte, sondern ihnen trotzig den letzten Schimmer abrang, den sie dem Licht noch abgewinnen konnten. Er ahnte nicht, daß er nur noch wenige Monate zu leben hatte; das Weib und die beiden Kinder wußten nicht, daß das Elend ihrer wartete.

IX. Erscheinung, Wesen und Charakter.

In den Kämpfen, die sein Leben bewegten und ihm das Dasein verbitterten, steht Bach nicht immer sympathisch da. Seine Reizbarkeit und seine starre Rechthaberei sind weder zu entschuldigen noch zu beschönigen. Besonders kann man ihn deswegen nicht in Schutz nehmen, weil er anfangs alles gehen ließ, sich immer zu spät auf das, was er sein Recht nannte, besann, und dann durch blindes Drauflosgehen aus einer Kleinigkeit eine große Affäre machte.

So war er, wenn er mit Leuten zu tun hatte, von denen er argwöhnte, daß es ihnen einmal einfallen könnte seine Freiheit zu beeinträchtigen. Der wahre Bach aber war ganz anders. Alle Zeug-

---

Schwarz in einer erschöpfenden und musterhaften Studie. (Johann Christian Bach. Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft II. 1900—1901, S. 401—454.) Es wäre zu wünschen, daß den übrigen Söhnen des Meisters ebensolche moderne Biographen erständen. Die obigen Notizen stammen aus dieser Studie.

nisse stimmen darin überein, daß er im gewöhnlichen Verkehr der liebenswürdigste und bescheidenste Mensch war.

Vor allem war er gerade und keiner Ungerechtigkeit fähig. Seine Unparteilichkeit war bekannt. Sie trat besonders bei den vielen Orgelabnahmen, zu denen er herangezogen wurde, zutage. Er war dabei wegen seiner Strenge gefürchtet, denn nichts entging seinem scharfen Blick. Ob es sich um Prüfung von Kandidaten für einen Organistenposten, oder um die Untersuchung neuerbauter Orgelwerke handelte: er benahm sich in beiden Fällen so gewissenhaft und unparteiisch, daß, nach einer Bemerkung Forkels, die Zahl seiner Freunde selten dadurch vermehrt wurde[1]. Er zog sich dabei sogar Feinde zu. Dem jungen Scheibe z. B., als er sich anno 1729 mit Görner und andern um den Organistenposten an St. Thomas bewarb, half es nichts, daß er der Sohn des mit Bach befreundeten Orgelbauers war. Der Meister sprach sich für Görner aus, mit dem er doch so manchen Strauß ausgefochten hatte und dessen anmaßendes Wesen ihm nicht sympathisch sein konnte. Scheibe trug es beiden zeitlebens nach. Seinem Unmut verdanken wir eine höchst interessante Beurteilung Bachs im Hamburger kritischen Musikus von 1737. Der Meister fühlte sich verletzt; aber sein Verhältnis zum alten Scheibe blieb dasselbe. Nach wie vor äußerte er sich sehr vorteilhaft über die von ihm aufgestellten Werke.

Bach war mehr denn unparteiisch: er war wohlwollend. Fand er bei einer Orgelabnahme, daß die akkordierte Summe im Vergleich zur geleisteten guten Arbeit zu gering war, so daß der Erbauer mit geringem Gewinn oder gar mit Schaden gearbeitet hatte, so trug er kein Bedenken, die betreffende Gemeinde zu einer Nachzahlung aufzufordern, womit er öfters Erfolg hatte[2]. Die Orgelrevisoren unserer Zeit täten gut, ihn hierin zum Muster zu nehmen und den Gemeinden gegenüber auf Orgelpreise zu dringen, bei denen die Kunst und die Erbauer bestehen können, statt mit anzusehen, wie dem unterbietenden Angebot der Zuschlag erteilt wird.

Konnte Bach jemand einen Dienst leisten, so schlug er es nie ab. Wenn seine Schüler sich um eine Anstellung bewarben, verwandte er sich für sie in der freundlichsten Weise. Es kam ihm

[1] Forkel, S. 22.
[2] Forkel, S. 23.

dann nicht darauf an, einen in den ergebensten Ausdrücken gehaltenen Brief an eine Kirchenbehörde aufzusetzen[3].

Zu dieser Güte gesellte sich eine wohltuende Bescheidenheit. Der Mann, der seinen Vorgesetzten gegenüber mit einem Stolze auftrat, der sie verletzen mußte, ließ sonst niemanden seine Überlegenheit fühlen. Seine Bescheidenheit war nicht jene heuchlerische und eingebildete, in die sich die Berühmtheiten manchmal zu drapieren belieben, um auch hierin noch vor der Welt groß dazustehen, sondern die wahre und gesunde Bescheidenheit, die sich auf dem schlichten Bewußtsein des eigenen Wertes erbaut. Er blieb immer würdig, sogar wenn er an Könige schrieb. Die Eingaben, die er an seinen Landesherrn richtete, sind in der Untertänigkeitssprache jener Zeit abgefaßt. Aber hinter diesen von der Sitte vorgeschriebenen Formeln erscheint etwas entschieden Stolzes. Man liest zwischen den Zeilen: Ich, J. S. Bach, habe das Recht, solches von meinem Kurfürsten zu erbitten. Das Schreiben, mit welchem er Friedrich dem Großen das „Musikalische Opfer" übersendet, ist in einer etwas andern Nuance gehalten. Er schreibt ihm als Seinesgleichen, trotz des Respektes, den er seiner königlichen Würde zollt. Der feinen Höflichkeit entkleidet, lautet der Brief: Johann Sebastian Bach rechnet es sich zur höchsten Ehre an, zum Ruhme Friedrichs des Großen etwas hinzuzutun, indem er eine Komposition über ein von ihm gestelltes Thema veröffentlicht.

Über die Leistungen seiner Schüler urteilte er streng, lobte aber auch, wo er zu loben fand; über andere Künstler erlaubte er sich kein Urteil. Auch von seinen Triumphen über andere hörte er nicht gerne reden. Von dem musikalischen Wettstreit mit Marchand sprach er, wie Forkel berichtet, von sich aus nie[4]. Die näheren Umstände jenes Sieges sind bekannt. Marchand, Hoforganist des Königs zu Versailles und Titularorganist verschiedener Pariser Kirchen, war

---

[3] Man lese die vier Briefe, die er 1726 an den Rat zu Plauen schrieb, um Georg Gottfried Wagner, einen ehemaligen Thomaner, der als Student der Theologie und Philosophie bei ihm Musik trieb, zum Kantor zu empfehlen. Er schildert ihn als »in humanioribus« und »in musicis wohl versiret", „ledig und unbeweibet" und von ganz „honettem" Wandel.

Wir verdanken diese Briefe William Fischer, der sie im Ratsarchiv zu Plauen entdeckte. Mitgeteilt in der Neuen Zeitschrift für Musik 1901. S. 484 u. 485.

[4] Forkel, S. 45.

anno 1717 bei seinem Herrn in Ungnade gefallen und hatte sich nach Deutschland gewandt[5]. Am Dresdener Hof gefiel sein elegantes Spiel so sehr, daß der König ihm eine Anstellung in Aussicht stellen ließ. Der Gedanke, den Franzosen und Bach sich in künstlerischem Wettstreit messen zu lassen, ging von Volumier, dem Konzertmeister der Hofkapelle, aus. Nach Forkel wäre Bach durch eine Botschaft mit Vorwissen des Königs zu diesem Zwecke eigens nach Dresden berufen worden. Viel natürlicher ist aber die Annahme, daß er an den Hof gekommen war, um den berühmten Künstler zu hören und von ihm zu lernen, und daß seine Freunde unter den Dresdener Musikern durch seine Anwesenheit auf den Gedanken kamen, Marchand, dessen hochfahrendes und eitles Wesen ihnen nicht sehr sympathisch sein mochte, in dem schlichten Weimarer Konzertmeister einen gefährlichen Gegner gegenüber zu stellen. Bach teilte Marchand schriftlich mit, daß er bereit sei, jede musikalische Aufgabe zu lösen, die er ihm stellen würde, wenn er seinerseits dieselbe Verpflichtung eingehen wolle. Die ganze Gesellschaft interessierte sich aufs lebhafteste für das Turnier, das im Hause des Ministers Grafen Flemming stattfinden sollte. Die Geladenen, die Schiedsrichter und Bach fanden sich zur festgesetzten Stunde ein, Marchand ließ auf sich warten. Als man nach ihm schickte, erfuhr man, daß er schon frühmorgens mit Extrapost auf und davon war. Bach mußte sich nun allein hören lassen und riß alle zur Bewunderung hin. Merkwürdig ist, daß er bei dieser Gelegenheit vom Hofe weder ein Geschenk noch eine Auszeichnung erhielt. Forkel weiß zu berichten, daß der König ihm hundert Louisdor bestimmt hatte, die aber niemals in seine Hände kamen. Sie werden wohl von Hofbeamten unterschlagen worden sein[6].

Auf die Frage, wie er es denn angefangen habe, um es in der Kunst so weit zu bringen, antwortete Bach gewöhnlich: „Ich habe fleißig sein müssen; wer ebenso fleißig ist, der wird es ebensoweit bringen können"[7].

Auch anmaßenden Künstlern gegenüber blieb er seiner Liebens-

---

[5] Louis Marchand (1669—1732). Er kehrte später nach Paris zurück.

[6] Forkel, S. 8. Auch der Nekrolog berichtet, daß Bach um das Geld, welches ihm zugedacht war, betrogen wurde (S. 164).

[7] Forkel, S. 45.

würdigkeit Meister und ließ es sich nicht anmerken, daß er ihre Eitelkeit durchschaut hatte. Eines Tages, es mochte etwa gegen 1730 sein, besuchte ihn der braunschweigische Organist Heinrich Lorenz Hurlebusch, nicht um ihn zu hören, sondern um sich vor ihm auf dem Klavier zu produzieren. Bach, erzählt Forkel[8], nahm ihn freundlich und höflich auf, hörte sein sehr unbedeutendes Spiel mit Geduld an, und als er beim Abschied den ältesten Söhnen eine gedruckte Sammlung von Sonaten zum Geschenk machte, mit der Ermahnung, daß sie sie recht fleißig studieren möchten (sie, die schon ganz andere Sachen studiert hatten), lächelte er nur und wurde gegen den Fremden nicht im mindesten unfreundlicher. Forkel legt auf die Schilderung der Bescheidenheit Bachs besonderen Nachdruck. Die Söhne des Meisters, von denen er seine Nachrichten bezog, hielten also darauf, daß dieser Zug in dem Charakter ihres Vaters gebührend hervorgehoben wurde. Sie wollten den abenteuerlichen Anekdoten, die über ihn kursierten, entgegentreten, wie er sich ihrer schon zu Lebzeiten zu erwehren suchte. Forkel dementiert ausdrücklich die Legende, daß Bach bisweilen als armer Dorfschulmeister gekleidet in eine Kirche gekommen sei und den Organisten gebeten habe, ihn einen Choral spielen zu lassen, um sodann das durch sein Spielen erregte allgemeine Staunen der Anwesenden zu genießen oder vom Organisten zu hören, er müsse entweder Bach oder der Teufel sein[9].

Bachs freundliche Bescheidenheit allen Künstlern gegenüber war unter den Zeitgenossen allgemein bekannt. Sie wird ihm auch in einer Widmung bestätigt. Georg Andreas Sorge, „gräflich Reuß- und Plauischer Hof- und Stadtorganist zu Lobenstein", fühlte sich gedrungen, obwohl er nicht sein Schüler war, dem „Fürsten aller

---

[8] Forkel, S. 46. Hurlebusch war Organist an drei Braunschweiger Kirchen zugleich und hatte seinen Sohn zum Adjuvanten. Interessant ist Walthers Urteil über ihn im Musikalischen Lexikon (1732): „Er soll die Orgel sehr lieblich tractiren, in französischen Suiten excelliren, ein vortreffliches judicium und ingenium haben, sehr beliebt im Umgange und ein Ausbund der Höflichkeit sein." In Hamburg trat Hurlebusch mehrmals auf. Er konzertierte daselbst am 5. Febr. 1722, am 18. Dez. 1727 und am 11. Febr. 1728. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. S. 69 u. 70.

[9] Forkel, S. 45 u. 46. Die Anekdote von Bach und dem Dorforganisten findet sich bei Marpurg, Legenden einiger Musikheiligen (1786). S. 98—100.

Klavier- und Orgelspieler" einige übrigens recht unbedeutende Klaviersachen zuzueignen und preist ihn in der Dedikation, daß „die große musicalische Virtu, so Ew. Hoch Edl. besitzen mit der vortrefflichen Virtu der Leutseligkeit und ungeheuchelten Liebe des Nächsten gezieret ist"[10].

Schon die Art, wie er sich zu Händel stellte, beweist, wie Bach mit Hintansetzung aller persönlichen Eitelkeit alles, was ihm groß erschien, bewunderte. Seine Schuld war es nicht, daß er und sein großer Zeitgenosse sich nicht persönlich kannten. Im ganzen kam Händel von England aus dreimal nach seiner Geburtsstadt Halle. Das erstemal um 1719. Bach wohnte damals in Cöthen, nur vier Meilen von Halle entfernt. Er machte sich alsbald auf, um den berühmten Künstler zu besuchen; als er ankam, war Händel eben abgereist. Als dieser anno 1729 seine Vaterstadt zum zweitenmal aufsuchte, war Bach schon in Leipzig, aber krank. Er sandte seinen ältesten Sohn Wilhelm Friedemann und ließ Händel aufs höflichste zu sich nach Leipzig einladen. Händel bedauerte, daß er nicht kommen könne. Bei Händels drittem Hallenser Aufenthalt war Bach schon tot.

Bach bedauerte es zeitlebens, Händel nicht zu kennen. Wenn er sich danach sehnte, mit ihm zusammen zu kommen, so war es sicherlich nicht, um sich mit ihm im Wettstreit zu messen. In Deutschland wünschte man zwar ein solches Turnier, da man ständig zwischen beiden Vergleiche zog. Allgemein war man davon überzeugt, daß auf der Orgel Bach Sieger bleiben würde. Bach aber wollte nicht mit ihm um die Vorherrschaft streiten, sondern von ihm lernen. Wie sehr er ihn schätzte, ersieht man daraus, daß er eine Passion von ihm im Verein mit Anna Magdalena eigenhändig abschrieb, was wohl heißen will, daß er sie auch aufgeführt hat.

Überhaupt sind seine Abschriften das schönste Zeugnis seiner Bescheidenheit. Als er sich längst nicht mehr als jemandes Schüler fühlen konnte, nahm er noch Abschriften von Palestrina, Frescobaldi, Lotti, Caldara, Ludwig und Bernhard Bach, Telemann, Keiser, Grigny, Dieupart und wie sie alle heißen mochten. Zuweilen frägt man sich, wie es der Kopist anstellte, um durch seinen kritischen

---

[10] Schletterer. „Eine Widmung an Joh. Seb. Bach"; in Eitners Monatsheften für Musikgeschichte. 1879.

Sinn nicht alle Augenblicke aufgehalten zu werden. Es erscheint uns unbegreiflich, daß er es über sich gewann, ganze Kantaten von Telemann abzuschreiben. Aber es handelte sich um anerkannte Meister: er respektierte sie und sorgte für die Verbreitung ihrer Werke. Welcher von den zeitgenössischen Komponisten hat sich um eine Abschrift der Matthäuspassion bemüht, damit dieses Werk der Nachwelt erhalten bliebe?

Den Spruch „gastfrei zu sein vergesset nicht" beherzigte Bach aufs treulichste. „Wer nur irgend ein Kunstliebhaber war", schreibt Forkel, „er mochte fremd oder einheimisch sein, konnte sein Haus besuchen und sicher sein, eine freundliche Aufnahme zu finden. Diese geselligen Tugenden mit seinem großen Kunstruf vereint, waren auch Ursache, daß sein Haus fast nie von Besuchen leer wurde[11]." Die Mitglieder der großen weitverzweigten Familie, die sich studienhalber in Leipzig aufhielten, waren ihm jederzeit herzlich willkommen[12]. Sein Vetter Johann Elias Bach, Kantor zu Schweinfurt, der im Jahre 1739 längere Zeit in Leipzig geweilt hatte, gedachte noch 1748 in dankbarer Gesinnung der im Hause bei der Thomaskirche genossenen Freundlichkeit und hielt es für angebracht, dem berühmten Verwandten ein Fäßlein Most zukommen zu lassen.

Als es ankam, war es zu zwei Dritteln leer und enthielt nicht mehr als sechs Kannen. Bach berichtet dem Geber darüber am 2. November 1748 und rechnet ihm vor, wie teuer ihm das Geschenk zu stehen gekommen, um die Bitte anzuschließen, ihn in wohlmeinender Absicht nicht mehr in dergleichen Unkosten zu stürzen. Der Schluß des Briefes lautet: „Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit dergleichen liqueur zu assistiren, so muß doch wegen übermäßiger hiesiger Abgaben es depreciren; denn da die Fracht 16 gr. der Überbringer 2 gr. der Visitator 2 gr. die Land-accise 5 gr. 3 Pf. und general-accise 3 gr. gekostet hat, als können der Herr Vetter selbsten ermessen, daß mir jedes Maas fast 5 gr. zu stehen kömmt, welches denn vor ein Geschenke allzu kostbar ist[13]."

Dieser Brief ist zugleich ein Zeugnis für den haushälterischen

---

[11] Forkel, S. 45.
[12] Spitta II, S. 719 u. 720.
[13] Der Brief bei Spitta II, S. 758.

Sinn Bachs, der sich auch sonst stark bemerkbar macht. Der Meister nahm es in Geldsachen genau. Als er den Kampf mit Görner um die Universitätskirche führte, rückte er die finanzielle Frage in den Vordergrund. In dem Brief an Erdmann kann er es nicht unterlassen, seinem Unmut über das gesunde Jahr 1729 Luft zu machen, in welchem die Leipziger so wenig Lust zum Sterben bezeigten, daß der Kantor an die hundert Taler Einbuße an Begräbnisgeldern hatte. Dem Vetter Elias Bach aus Schweinfurt, der von ihm ein Exemplar der „Preußischen Fuge" verlangt, teilt er mit, daß sie augenblicklich vergriffen seien und er in einigen Monaten wieder anfragen ..... und den Taler zugleich einsenden möge[14].

In allen diesen Fällen handelt es sich zwar nicht um mehr als um eine gewisse Offenherzigkeit in der Behandlung von Geldangelegenheiten, die bei einem Manne mit so zahlreicher Familie sich zum Teil von selbst versteht. Bach war nicht geizig; das beweist die Gastfreundschaft, die er übte.

Sein rechnerischer Sinn scheint jedoch seinen Mitbürgern nicht unbekannt gewesen zu sein. Das macht sich Rektor Ernesti, der Jüngere, in dem Kampf gegen den Kantor zunutze und wagt in einem Schreiben dem Rat gegenüber die Behauptung, daß Bach für Geld nicht unempfänglich sei, wenn es sich um die Ausstellung von Zeugnissen für den Eintritt in das Alumnat handelt, und daß dabei schon manchmal „ein alter Speziestaler einen Diskantisten gemacht habe", der keiner war[15]. Die Verantwortung für diese Verleumdung möge derjenige tragen, der sie auszusprechen wagte.

Bei Emmanuel tritt dann der haushälterische Sinn des Vaters sehr stark hervor, so stark, daß dadurch ein gewisser Schatten auf seine Künstlernatur fällt. Schon die Art, wie er im Jahre 1756 bekannt gibt, daß er die Platten der Kunst der Fuge um jeden annehmlichen Preis loszuschlagen bereit ist, berührt unangenehm[16]. Als sich sein und Kirnbergers Schüler G. F. G. Schwencke anno 1785 um den Organistenposten an St. Nicolai in Hamburg bewarb, kam er trotz seines glänzenden Probespiels nicht auf die Liste; der Sohn

[14] Der Brief bei Spitta II, S. 756.

[15] Ernesti in der Eingabe vom 13. Sept. 1736. Spitta II, S. 904.

[16] Bitter. Carl Philipp Emmanuel und Wilhelm Friedemann Bach. I. (1868.) S. 171 u. 172 findet sich die Ankündigung mitgeteilt.

des verstorbenen Organisten Lambo erhielt die Stelle. Hierauf Bezug nehmend, schreibt Schwencke in einem Briefe: „Da Herr Lambo, der übrigens erbärmlich spielte, sein Thema gut durcharbeitete, so war es wahrscheinlich, daß er es vorher durchstudiert hatte, folglich auch wahrscheinlich, daß Bach bestochen worden war. Geizig genug war er dazu[17]." Auch hier mag derjenige die Verantwortung für die Verleumdung tragen, der sie aussprach. Daß Emmanuel für geizig galt, dürfte jedoch feststehen. Einer seiner Freunde, Reichardt, schreibt über den Gestorbenen im Musikalmanach von 1796: „Er war selbst gegen junge lernbegierige Künstler, die sich ihm nahten, in hohem Grade gewinnsüchtig"[18].

Charakteristisch ist ein Brief vom Juni 1777, den er schreibt, während sein Sohn in Rom zwischen Tod und Leben schwebt: „Mein armer Sohn in Rom," heißt es darin, „liegt seit fünf Monaten an einer höchst schmerzhaften Krankheit darnieder und ist noch nicht außer aller Gefahr. O Gott, was leidet mein Herz! Vor drei Monaten habe ich ihm fünfzig Dukaten geschickt und in vierzehn Tagen muß ich wieder zweihundert Thaler für Doctors und Wundärzte auszahlen . . .[19]." Andrerseits aber war der Mann, der in der Herzensangst um seinen Sohn noch rechnen konnte, gastfrei, wie es sein Vater gewesen. Auch den Familiensinn hatte er von seinen Ahnen geerbt. Wir wissen, daß er bei der Erbteilung gegen den fünfzehnjährigen Johann Christian sehr aufgebracht war, weil dieser behauptete, der Vater habe ihm drei Pedalklaviere geschenkt[20]: dennoch nahm er ihn nachher zu sich, um ihn zu erziehen.

Nur in einem verließ ihn der Familiensinn: er nahm sich seiner Stiefmutter in der Not nicht an und ließ es geschehen, daß sie zwei Jahre nach dem Tode ihres Mannes (1752) beim Rate, dem jener so stolz gegenübergetreten war, bettelte und zuletzt als „Almosenfrau" starb[21]. Mochte er auch keine besondere Sympathie für sie haben und selber nicht in glänzender Lage sein: er war es der Ehre seines Vaters schuldig, daß Maria Magdalena Bach vor Not bewahrt blieb.

---

[17] Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890, S. 52.

[18] Bitter. C. u. Fr. Bach. I, S. 173.

[19] Bitter I, S. 346.

[20] S. die Akten der Erbteilung bei Spitta II, S. 968.

[21] Am 27. Febr. 1760.

So vererbte sich Bachs haushälterischer Sinn als Geiz auf seinen zweiten Sohn. Friedemann, der erstgeborne, hatte von ihm den trotzigen Sinn und ging daran zugrunde.

Von den Bildern, die uns den Gesichtsausdruck Bachs überliefert haben, läßt sich manches über den Menschen — wie er war und wie er sich gab — ablesen. Bis vor etwa zwölf Jahren kannte man in der Hauptsache nur zwei Originalporträts des Meisters. Das eine befand sich im Besitz der Musikbibliothek Peters, aus dem Nachlaß Philipp Emmanuels stammend, dessen Tochter es 1828 an den Leipziger Flötenvirtuosen und Konservatoriumsinspektor Greuter verkauft hatte; das andere gehört der Thomasschule, die es anno 1809 von August Eberhard Müller, dem Nachfolger Hillers im Kantorat, geschenkt erhielt. Daß es in einem Schulsaal aufgehängt wurde, war an sich natürlich, dem Bilde aber wenig zuträglich, da nun Bach noch in effigie die Launen der nachgeborenen Thomaner über sich ergehen lassen mußte und mehr denn einmal als Zielscheibe für Geschosse aller Art diente. Beide Bilder sind mit demselben Namen, Hausmann, gezeichnet, was einigermaßen verwunderlich ist, da sie in der Faktur merkwürdige Verschiedenheit zeigen; beide haben durch spätere Übermalungen nicht wenig gelitten[22].

Das Bild der Thomasschule ist vielleicht dasselbe, das Bach für seinen Eintritt in die Mizlersche Sozietät malen ließ, deren Statuten bestimmten, daß das neue Mitglied „sein Bildnis gut auf Leinwand gemalet" der Bibliothek der Gesellschaft einzusenden habe. Auf diesem Porträt hält nämlich der Meister den Canon triplex à 6 voc. in der Hand, den er der Sozietät als Meisterarbeit vorlegte. Da Bach sich im Sommer 1747 in diese Gesellschaft aufnehmen ließ, würde das Bild ihn in seinen letzten Jahren darstellen.

---

[22] Über die Frage der Porträts orientiert Prof. Wilhelm His: „Anatomische Forschungen über Johann Sebastian Bachs Gebeine und Antlitz nebst Bemerkungen über dessen Bilder." Leipzig bei S. Hirzel 1895 (40 Seiten). Er hält es nicht für unmöglich, daß das Bild der Petersschen Musikbibliothek nur eine freie und nicht sehr geschickte Kopie des Thomasschulporträts sein könnte. In derselben Studie wird über die nichtauthentischen Bachbildnisse und über die Herkunft der verschiedenen Stiche gehandelt. S. auch den kurzen und klaren Aufsatz des verdienten Bibliothekars der Petersschen Musikbibliothek, Dr. Emil Vogel, über Bachporträts (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters Nr. 3. Leipzig 1897, S. 13—18).

Ein drittes authentisches Bachbild befand sich zu Erfurt im Besitz des Organisten Kittel, des letzten Bachschülers, und stammte vielleicht aus der Hinterlassenschaft der Herzöge von Weißenfels. Nach Kittels Tod, 1809, wurde es seinem Willen gemäß an der Orgel aufgehängt. Während der napoleonischen Kriege, wo die Kirche als Lazarett benutzt wurde, verschwand es mit andern wertvollen Bildern aus dem Gotteshause. Die französischen Soldaten haben den alten Bach um einige Gläser Schnaps an den Trödler verkauft.

Das bekannte Bachbild von C. F. Rr. Liszewski im Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin ist erst anno 1772, also zweiundzwanzig Jahre nach Bachs Tode, gemalt worden. Es ist darum interessant, weil es jedenfalls weder auf das Petersche noch auf das Thomasschulbild zurückgeht, sondern ein anderes Original voraussetzt. Man sieht Bach de face, an einem Tisch mit Notenpapier sitzend, als wollte er eine eben vollendete Komposition auf dem danebenstehenden Flügel durchgehen.

Eine ergötzliche Geschichte von einem Bach-Porträt erzählt Zelter in einem Brief an Goethe mit diesen Worten:

„Kirnberger hatte ein Bildnis seines Meisters Seb. Bach, das ich stets bewundert habe, in seiner Stube zwischen zwei Fenstern am Pfeiler über dem Klaviere hängen. Ein Leipziger bemittelter Leinwandhändler, der Kirnbergern vordem als Thomaner vor Vaters Thüre vorbeysingen gesehen, kommt nach Berlin und auf den Gedanken, den jetzt namhaften Kirnberger mit einem Besuche zu beehren. Kaum hat man sich niedergelassen, so schreit der Leipziger: „Ey mein Herr Chessus! da haben Sie ja unsern Kantor Bach hängen; den haben wir auch in Leipzig auf der Thomasschule. Das soll ein grober Mann gewesen sein; hat sich der eitle Narr nicht gar in einem prächtigen Sammetrock malen lassen." Kirnberger steht gelassen auf, tritt hinter seinen Stuhl und indem er ihn mit beiden Händen gegen den Gast aufhebt ruft er, erst sacht dann crescendo: Will der Hund 'raus! 'raus mit dem Hunde! — Mein Leipziger in Todesschreck rennt nach Hut und Stocke, sucht mit allen Händen die Thüre und stürzt auf die Straße hinaus. Kirnberger läßt nun das Bild herunternehmen, abreiben, den Stuhl des Philisters abwaschen und das Bild mit einem Tuche bedeckt wieder an seine alte Stelle bringen. Wenn nun jemand fragte was das Tuch bedeute? so war die Antwort: Lassen Sie! Es ist etwas dahinter! — Das war die Gelegenheit aus welcher das Gerücht entstand, Kirnberger habe den Verstand verloren[23]."

[23] Der Brief ist vom 24. Januar 1829. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Ed. Reclam III, S. 107.

Von jeher wurde bedauert, daß wir von Bach weder Totenmaske noch Schädel besitzen, so daß es unmöglich war, eine einigermaßen treue Büste von ihm zu modellieren. Sein Grab war unbekannt. Man wußte nur, daß er auf dem Johanneskirchhof beerdigt war, und zwar in einem eichenen Sarg, wie die noch erhaltene Rechnung des Totengräbers besagt. Eine Tradition wußte zu berichten, daß er südlich von der Kirche, sechs Schritte von der Tür entfernt beigesetzt worden war. Längst war der Kirchhof in einen öffentlichen Platz umgewandelt worden, als man anno 1894, nach Abtragung des alten Gotteshauses, in die Lage kam, an der Stätte, wo Bachs Gebeine ruhen sollten, zur Erweiterung der Fundamente für die neue Kirche Erdausschachtungen vorzunehmen. An der betreffenden Stelle fand man, am 22. Oktober 1894, drei eichene Särge[24]. Der eine enthielt die Gebeine eines jungen Weibes, der andere ein Skelett mit zertrümmertem Schädel, der dritte die Knochen eines „älteren, keineswegs sehr großen, aber wohlgebauten Mannes". Der Schädel zeigte auf den ersten Blick die charakteristischen Formen, die man nach den Bildnissen von Bachs Haupt erwarten durfte: proeminenten Unterkiefer, fliehende Stirn, niedrige Augenhöhlen und starken Stirn-Nasenwulst. Die Identität des gefundenen Schädels mit demjenigen des Thomaskantors ist also so gut wie sicher, viel sicherer z. B. als die des „Schillerschädels".

Von interessanten Eigentümlichkeiten des Bachschädels seien die

---

[24] Die Nachforschungen über die schriftlichen und mündlichen Überlieferungen der Grabstätte Bachs besorgte Herr Archivdirektor Dr. G. Wustmann. Dabei kam in erster Linie die Wichtigkeit der Angabe, daß der Meister in einem eichenen Sarge ruhte, ans Licht. Im Todesjahre Bachs waren von 1400 Personen, die außerhalb der ausgemauerten Grabstätten beerdigt wurden, nur zwölf in eichenen Särgen bestattet. Großes Verdienst bei der Organisation der Ausgrabungen kommt dem Vertreter des Vorstandes der Johanniskirche, Herrn Pfarrer Tranzschel zu.

Als anatomischer Sachverständiger fungierte Prof. Wilhelm His. S. seinen Bericht an den Rat der Stadt Leipzig: „Johann Sebastian Bach. Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz." (Erschienen bei F. C. W. Vogel in Leipzig.) Ein Auszug aus diesem Bericht findet sich im Musikalischen Wochenblatt (Leipzig 1895, XXVI. Jahrgang) S. 339 u. 340. S. auch die Allgemeine Musikzeitung 1895, S. 384 ff.

Die genaueren Ergebnisse der anatomischen Untersuchung legte His in der auf S. 146 erwähnten Broschüre nieder.



JOH. SEB. BACH

Nach dem von Dr. Fritz Volbach aufgefundenen Portrait

außerordentliche Härte des die inneren Gehörorgane einschließenden Schläfenbeines und die ganz auffällige Größe der fenestra rotunda hervorgehoben[25]. Der Gipsausguß läßt erkennen, daß die beiden oberen Schläfenwindungen, in denen man neuerdings den Musiksinn irgendwie lokalisiert vermutet, bei ihm nicht unbedeutend entwickelt waren[26].

Über einem Abguß des aufgefundenen Schädels unternahm es dann der Leipziger Bildhauer Seffner, die zugehörigen Züge zu modellieren, nachdem zu diesem Zweck an einem reichen Material Untersuchungen über das Verhältnis der Weichteile des Gesichts zu den Knochenteilen bei älteren Personen angestellt worden waren, um den Verlauf der Hautlinie über der Knochenlinie bestimmen zu können[27].

Die so gewonnene Büste zeigte nicht nur eine überraschende Ähnlichkeit mit den beiden Bachporträts, sondern übertraf sie noch durch lebendigen und charaktervollen Ausdruck.

Neuerdings wurde durch Professor Fritz Volbach in Mainz noch ein anderes Bachbild entdeckt. Es ist realistisch gehalten und zeigt das Gesicht eines Mannes, der etwas von des Lebens Bitternissen zu erzählen weiß. Der herbe Ausdruck dieser en face aufgenommenen Züge hat etwas geradezu Faszinierendes. Um die fest zusammengepreßten Lippen spielen die harten Linien eines unbeugsamen Trotzes. So mag der Thomaskantor in seinen letzten Jahren aus-

---

[25] Die Knochen, in denen das Gehör Beethovens eingebettet war, konnten zum Vergleich nicht herangezogen werden, da sie seinerzeit aus dem Schädel herausgesägt worden waren, um im Wiener pathologisch-anatomischen Museum aufbewahrt zu werden, von wo sie aber verschwunden sind. Man vermutet, daß ein Anatomiediener sie einem englischen Arzt verkauft hat.

[26] S. den Aufsatz des Straßburger Anatomen Prof. Schwalbe „Über alte und neue Phrenologie" (Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. XXXVII. Jahrgang, Nr. 9—11, 1906). Freilich gehörte nach dieser Annahme Schubert unter die unmusikalischen Musiker, da seine beiden oberen Schläfenwindungen noch unbedeutender sind als die Kants, des großen Verächters der Tonkunst.

Die Kapazität des Bachschädels beträgt 1479,5 ccm; die Körperhöhe wäre nach der Länge der Röhrenknochen auf 166,8 cm zu veranschlagen.

[27] Über die Methode dieser Messungen und über frühere Versuche in dieser Richtung berichtet His „Anatomische Forschungen über J. S. Bachs Gebeine usw." S. 24—32.

gesehen haben, wenn er das Schulgebäude betrat, in dem irgend ein neuer Ärger seiner wartete[28].

Auf den beiden anderen Bildnissen wird das Herbe durch einen Zug behäbiger Gutmütigkeit gemildert. Auch die kurzsichtigen Augen schauen aus ihren engen Lidspalten mit einer gewissen Freundlichkeit in die Welt, die nicht einmal durch die starken Augenbrauen, die sich darüber wölben, beeinträchtigt wird. Schön ist das Gesicht nicht zu nennen; dazu ist die Nase zu massiv und der Unterkiefer zu stark hervortretend. Wie scharf dieser sich nach vorn schob, kann man daraus ermessen, daß die Vorderzähne der beiden Kiefer horizontal, nicht schräg abgeschliffen sind. Das Unterkiefergebiß stand also nicht einwärts zu dem des Oberkiefers, wie gewöhnlich, sondern direkt darunter. In dem Bestreben, diese Absonderlichkeit etwas zu mildern, werden die Hausmannschen Bilder uncharakteristisch.

Je länger man ihn betrachtet, desto rätselhafter wird der Gesichtsausdruck des Meisters. Wie wandelte sich dieses Alltagsantlitz in das des Künstlers? Wie sah es aus, wenn Bach in der Welt der Töne lebte? Wie spiegelte sich darauf die wunderbare Heiterkeit wieder, die seine Musik durchleuchtet?

Zuletzt ist überhaupt der ganze Mann ein Rätsel, weil für unser Beschauen bei ihm der äußere Mensch und der innere Mensch so unverbunden und unvermittelt nebeneinander stehen, daß keiner am andern teilhatte. Mehr als bei jedem andern Genie ist bei Bach der Mensch, wie er sich gab und äußerlich darstellte, nur die undurchsichtige Hülle der künstlerischen Seele, der er zur Behausung bestimmt war. Bei Beethoven reißt der Innenmensch den Außenmenschen an sich, entwurzelt ihn aus dem natürlichen Leben, durchbebt und durchglüht ihn, bis er durch ihn hindurchscheint und ihn zuletzt ganz aufgezehrt hat. Bei Bach nicht also. Er fällt mehr unter die Zweinaturenlehre; sein künstlerisches Erleben und Schaffen spielt sich neben dem normalen und fast banalen Verlauf seiner bürgerlichen Existenz ab, und zwar so, daß es sich neben dieser gar nicht hervortut.

Gekämpft hat Bach für seine bürgerliche Existenz, nicht aber um die Anerkennung seiner Kunst und seiner Werke. Darin ist er als

[28] Der Entdecker urteilt wohl mit Recht, daß das von ihm aufgefundene Bild das Erfurter ist. (Briefliche Mitteilung.)

Mensch so verschieden von Beethoven und Wagner, überhaupt von dem, was wir unter einem „Künstler" verstehen.

Die Anerkennung, die die Welt dem Orgel- und Klaviermeister entgegenbrachte und die zuletzt doch nur dem Äußeren und Zeitgemäßen seines Künstlertums galt, nahm er als etwas Selbstverständliches hin. Um die Anerkennung des Unzeitgemäßen in seinem Schaffen, wo er das aussprach, was seine Seele bewegte, hat er die Welt nicht gebeten. Es kam ihm nicht einmal in den Sinn, daß er solches von ihr erwarten sollte und könnte. Er tat nichts, um seine Kantaten und Passionen bekannt zu machen, auch nichts, um sie zu erhalten. Seine Schuld ist es nicht, wenn sie auf uns gekommen sind.

Ein moderner Bachforscher sagt im Hinblick auf einige spätere Choralkantaten, in denen der Kenner Bachscher Partituren ein gewisses Nachlassen der Erfindung bemerkt, daß das Schaffen des Meisters nur als ein gewaltiges Ringen nach Anerkennung zu verstehen sei, in welchem Kampfe er zuletzt erlahmte[29]. Erlahmt war Bach allerdings damals, aber nicht im Ringen um die Anerkennung, sondern im Kampfe ... um brauchbare Kantatentexte, in welchem er zuletzt wieder auf die Choralkantate zurückgeworfen wurde und in einer gewissen Anwandlung von Hoffnungslosigkeit Strophen von Choraltexten zu Arien malträtierte[30]. Mit dem Erleben des Künstlers in Bach hat diese Erscheinung nichts zu tun.

Das Einzigartige an diesem Meister ist eben, daß er für seine größten Werke nicht nach Anerkennung rang und die Welt nicht zusammen rief, damit sie davon Kenntnis nähme. Darum liegt eine solche Weihe über seinem Schaffen. Von seinen Kantaten geht ein Zauber des Unberührten aus, wie sonst von keinen Kunstwerken in der Welt. Die grauen Bände der alten Bachgesellschaft reden eine ergreifende Sprache. Sie predigen von etwas, das nicht untergehen konnte, einzig nur, weil es wahr und groß war, und geschaffen wurde, nicht um anerkannt zu werden, sondern weil es geschaffen

[29] Bernh. Friedr. Richter in seinem interessanten Aufsatze „Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule i. J. 1723". Bachjahrbuch 1905, S. 48–67. S. S. 49 u. 67: „Bach hat sich die Anerkennung erzwingen wollen."

[30] Näheres über das Problem der späteren Choralkantaten siehe bei der Analyse derselben.

werden mußte. Bachs Kantaten und Passionen sind nicht nur Kinder der Muse, sondern auch Kinder der Muße, in dem vornehmen, tiefen Sinn, den dieses Wort im Altertum hatte, wo es die Stunden des Lebens bedeutete, die der Mensch für sich und für sich allein verwandte.

Daß das, was er schuf, so einzigartig groß war, kam ihm selber nicht zu Bewußtsein. Er hatte nur die Erkenntnis von der Überlegenheit, die man ihm auf der Orgel und dem Klavier und als dem großen Kontrapunktisten zuerkannte. Aber niemals hat er geahnt, daß von allen Kunstwerken, die in jener Zeit um ihn herum erstanden, die seinen allein einem kommenden Geschlechte sichtbar bleiben würden. Wenn es zum Wesen der großen, unzeitgemäßen schöpferischen Menschen gehört, daß sie auf „ihre Zeit" warten und sich in diesem Warten gar verzehren, so war Bach weder groß noch unzeitgemäß. Er war der erste, der den überzeitlichen Wert seiner Werke nicht erkannte. Damit steht er vielleicht von allen schöpferischen Geistern am höchsten; seine unermeßliche Kraft betätigte sich, ohne sich ihrer selbst bewußt zu werden, wie die Kräfte, die in der Natur wirken. Darum ist sie auch so elementar und reich wie diese.

Bach reflektierte auch nicht darüber, ob die Thomaner seine Werke ausführen könnten und ob die Leute in der Kirche sie begriffen. Er hatte seine Frömmigkeit hineingelegt, und einer verstand sie sicherlich: Gott. Das S. D. G.: Soli Deo Gloria („Gott allein zu Ehre") und J. J. (Jesu juva, „Jesus hilf!"), womit er seine Partituren ziert, ist für ihn keine Formel, sondern das Bekenntnis, das durch sein ganzes Schaffen hindurchgeht. Musik ist für ihn Gottesdienst. Bachs Künstlertum und Persönlichkeit ruhen auf seiner Frömmigkeit. Soweit er überhaupt begriffen werden kann, wird er es von hier aus. Kunst war für ihn Religion. Darum hatte sie nichts mit der Welt und nichts mit dem Erfolg in der Welt zu tun. Sie war Selbstzweck. Die Religion gehört bei Bach in die Definition der Kunst überhaupt. Jede große Kunst, auch die profane, ist ihm an sich religiös. Für ihn verhallen die Klänge nicht, sondern steigen als ein unaussprechliches Loben zu Gott empor.

„Der Generalbaß" — heißt es in den Vorschriften und Grundsätzen des Akkompagnements, die er den Scholaren in der Musik

diktierte[31] — „ist das vollkommenste Fundament der Musik, welcher mit beyden Händen gespielet wird, dergestalt, daß die linke Hand die vorgeschriebenen Noten spielt, die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greifet, damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüts und soll wie aller Musik, also auch des Generalbasses Finis und Endursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths sein. Wo dieses nicht in acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Musik sondern ein teuflisches Geplerr und Geleyer."

Das „Orgelbüchlein", die Sammlung kleiner Choralvorspiele, die Bach in Cöthen anlegte, ist mit folgendem Spruch geziert:

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten draus sich zu belehren.

Zuletzt gehörte auch der musikalische Unterricht in das Gebiet der Religion. Darum setzte Bach in Friedemanns Klavierbüchlein über die ersten Klavierstücke, die er seinem Ältesten aufgab: In Nomine Jesu.

Daneben gab es für ihn eine ausgesprochene Unterhaltungskunst. Er stellte sie nicht hoch, wie schon die etwas spöttische Art erkennen läßt, mit der er von den Dresdener Liederchen sprach, wenn er Friedemann einlud, ihn zum Besuche der dortigen Oper zu begleiten. Das hinderte ihn nicht, wenn ihm gerade danach zu Mute war, bis ans Burleske grenzende „Liederchen" aus dem Ärmel zu schütteln, als müßte er sich einmal tüchtig auslachen, um den richtigen Ernst wiederzufinden.

Bach war nicht nur fromm, sondern auch religiös gebildet. In dem Nachlaß figurieren eine ganze Reihe theologischer Werke. Unter anderm besaß der Meister eine Gesamtausgabe der Schriften Luthers, Taulers Predigten und Arnds „Wahres Christentum". Die polemische Literatur ist gebührend vertreten und läßt erkennen, daß Bach auf streng lutherischem Standpunkt stand. In Cöthen hatte er nicht erlaubt, daß seine Kinder die reformierte Schule besuchten, sondern sie in der neugegründeten lutherischen unterweisen lassen[32].

[31] Erhalten in einer Abschrift aus dem Jahre 1738. Spitta II, S. 915.
[32] R. Bunge. J. S. Bach in Cöthen. Bachjahrbuch 1905. Leipzig, S. 28.

Auch dem Pietismus gegenüber nahm er eine schroff ablehnende Stellung ein[33]. Als er zu Mühlhausen, wo ein orthodoxer und ein pietistischer Geistlicher sich befehdeten, mitten in den Kampf hineingestellt wurde, entschied er sich für den Vertreter des schroffen Lutherthums, Georg Christian Eilmar, der uns in der Auseinandersetzung mit seinem älteren Kollegen Frohne nichts weniger als sympathisch entgegentritt. Er muß ihm persönlich nahe gestanden haben, denn er bat ihn zu Gevatter bei seinem erstgeborenen Kinde[34].

Um was eigentlich damals gekämpft wurde, das sah Bach so wenig als seine Zeitgenossen. Der Pietismus war ihm als separatistische Neuerung unsympathisch. Hingegen fand er sich in kerniger Streitsucht und Rechthaberei mit den Vertretern der Orthodoxie zusammen. Die unterwürfige Demut, mit der die Jünger Speners sich durchzusetzen suchten, widerstrebte ihm. Dazu kam, daß der Pietismus von Haus aus jeder Kunst im Kultus feind war und es vor allem auf die konzertierende Kirchenmusik abgesehen hatte. Besonders waren ihm die musikalischen Passionsaufführungen ein Greuel. Nur einfache Gemeindelieder sollten den Gottesdienst schmücken. Darum mußte jeder Kantor den Pietisten gram sein, und Bach mag es ihnen besonders übel genommen haben, daß sie seine religiös-künstlerischen Ideale in den Staub zogen. Jedoch besitzen wir von ihm weder schriftliche noch mündliche Äußerungen gegen die Neuerer.

Trotzdem tragen seine Werke sichtbare Spuren des Pietismus an sich; die Texte der Kantaten und Passionen sind davon

---

[33] Der Pietismus geht aus von dem Elsässer Philipp Jakob Spener (geb. 1635 zu Rappoltsweiler), der nacheinander zu Frankfurt a. M., Dresden und Berlin in hohen kirchlichen Stellungen wirkte. Bahnbrechend wirkte seine Schrift „Pia desideria, oder herzliches Verlangen nach gottgefälliger Besserung der wahren evangelischen Kirche" (1675), in welcher er auf subjektive Frömmigkeit und Versenkung in das rein erbauliche Bibelstudium drang. Als Spener 1705 starb, war der Kampf schon in ganz Dentschland entbrannt.

Der Pietismus wollte zwar den dogmatischen Besitzstand der Kirche nicht angreifen; aber durch die Bedeutung, die er der persönlichen Überzeugung beilegte, entwertete er ihn tatsächlich. Seinem Wesen nach war er eine Reformation innerhalb der Reformation. Der heutige Protestantismus ruht zum Teil auf dem Pietismus.

[34] Über die religiösen Wirren in Mühlhausen und Bachs Stellung zu Eilmar siehe Spitta I, S. 354 ff.

stark beeinflußt, wie überhaupt die ganze religiöse Poesie des anfangenden XVIII. Jahrhunderts. Man ersieht es aus den Reflexionen und dem sentimentalen Wesen, die Bachs Librettisten geläufig waren. So stattete der Gegner des Pietismus pietistisch angehauchte Poesie mit seiner Musik aus und rettete sie so auf alle kommende Zeit.

Zuletzt war aber auch das orthodoxe Luthertum nicht die eigentliche Religion des Meisters, sondern die Mystik. Seinem innersten Wesen nach ist Bach eine Erscheinung in der Geschichte der deutschen Mystik. Der starke Mann, der durch seine Familie und durch sein Schaffen mitten im Leben und in der Welt stand, auf dessen Lippen etwas wie behäbige Freude am Dasein liegt, war innerlich der Welt abgestorben. Sein ganzes Denken war von einem wunderbaren, heiteren Todessehnen verklärt. Immer wieder, so oft es der Text nur einigermaßen gestattet, kommt er in seiner Musik auf dieses Sehnen zu reden, und nie ist die Sprache seiner Töne so ergreifend, wie gerade in den Kantaten, in denen er die Erlösung vom Leibe dieses Todes predigt. Die Epiphanias- und gewisse Baßkantaten sind die Offenbarung der innersten Religion des Meisters. Einmal ists ein schmerzvoll müdes Sehnen, das sich durch die Töne hinzieht; dann wieder ein heiter lächelndes, das in einer Wiegenliedmusik, wie nur er sie schreiben konnte, einherträumt; dann wieder ein leidenschaftlich ekstatisches, das den Tod jubelnd herbeiruft und sich ihm verzückt entgegenwirft. Wer Arien wie „Schlummert ein ihr müden Augen“[35], „Ach schlage doch bald selge Stunde“[36] oder die einfache Melodie „Komm süßer Tod“ hört, der fühlt, daß hier kein Musiker redet, der sich in die Ideen seines Textes hineingelebt hat, um ihn zu vertonen, sondern einer, der diese Worte an sich gerissen hat, um ihnen etwas von dem einzuhauchen, was er in sich trug und offenbaren mußte.

Das ist die Religion Bachs, wie sie in den Kantaten erscheint. Sie verklärte sein Leben. Das Dasein, das von außen betrachtet als Kampf und Streit und Bitterkeit erscheint, war in Wahrheit Friede und Heiterkeit.

---

[35] Aus der Kantate „Ich habe genug“. Nr. 82.
[36] Aus der Kantate „Christus der ist mein Leben“. Nr. 95.

X. Künstlerfahrten, Kritiker und Freunde.

Bach liebte das Reisen. Als Jüngling zog es ihn hinaus, weil er von allen Meistern lernen wollte. Später, als er selber ein Meister war, fühlte er das Bedürfnis, von Zeit zu Zeit der Enge der Verhältnisse, die ihn umgaben, zu entfliehen und sich selber draußen in der Freiheit wiederzufinden. Es scheint, daß er solche Künstlerfahrten alljährlich, gewöhnlich wohl um die Herbstzeit, unternahm. Leider sind die Nachrichten, die von seinen Reisen berichten, sehr lückenhaft.

Bachs erster Herr, der Prinz von Weimar, scheint mit Urlaub nicht gegeizt zu haben. Im Jahre 1709 nahm der Meister mit seinem Freunde Walther die Mühlhäuser Orgel ab, wobei er das Choralvorspiel über „Ein' feste Burg" (Peters VI, Nr. 22) dazu benutzte — wenn er es nicht gar eigens dafür komponierte —, um dem Rate das renovierte Werk in seinem vollen Tonreichtum vorzuführen.

Über die Kunstreisen der nächsten Jahre wissen wir nichts. Anno 1713 oder 1714 produzierte er sich vor dem Hofe zu Kassel. Es war wohl der Erbprinz Friedrich, der nachmalige König von Schweden, der ihn hatte kommen lassen. Als er Bach ein Pedalsolo ausführen hörte, zog er, von solcher Kunstfertigkeit begeistert, einen Ring von seinem Finger und steckte ihn dem Spieler an. Diese Anekdote berichtet Constantin Bellermann, Rektor zu Minden, in einem 1743 erschienenen Programm über Kunst. Er gibt das Datum der Reise nicht an und meint, Bach sei damals schon in Leipzig gewesen. Tatsächlich kam der Meister einmal von Leipzig nach Kassel, um eine renovierte Orgel zu prüfen. Das war aber etwa um 1732. Damals war der Erbprinz bereits König von Schweden, und wir wissen bestimmt, daß er zu jener Zeit nicht in Kassel war. Die Reise, bei welcher Bach vor dem Erbprinzen spielte, muß etwa um 1713 oder 1714 anzusetzen sein. Damals weilte dieser längere Zeit zu Hause, während er sich vorher, als kommandierender General im spanischen Erbfolgekrieg, fast immer

im Feldlager befand. Ende 1714 begab er sich nach Schweden, wo er sich, 1715, mit Ulrike Elenore, der Schwester Karls XII. verheiratete[1].

In dieselbe Zeit fällt eine Reise, auf welcher Bach Halle berührte. Dort war durch Zachaus Tod (14. August 1712) die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche frei geworden. Man ließ sie vorläufig unbesetzt, weil eine neue, auf dreiundsechzig klingende Stimmen berechnete Orgel im Bau war. Als Bach die schon spielbaren Teile des Werkes geprüft hatte, stellte er sich der Kirchenbehörde vor und erklärte sich nicht abgeneigt, Zachaus Nachfolger zu werden. Die Vorsteher baten ihn, sofort eine Kantate als Probestück zu komponieren, was er auch tat. Nach Weimar zurückgekehrt, zog er genauere Erkundigungen über die Einkünfte der Stelle ein, wobei sich ergab, daß sie weniger eintrug als die, welche er inne hatte. Er brach daher im letzten Augenblicke die Verhandlungen ab. Die Hallenser, welche ihn schon gewonnen zu haben glaubten, waren sehr ungehalten über ihn. Sie nahmen ihm übel, daß er sie so hingehalten hatte, und behaupteten, er hätte sich mit ihnen nur eingelassen, um beim Herzog eine Gehaltserhöhung herauszuschlagen. Das ließ Bach nicht auf sich sitzen und widerlegte diese Unterstellungen in einem höflichen, aber entschiedenen Briefe vom 14. März 1714. Später ließen die Hallenser ihren Groll gegen ihn fahren und luden ihn anno 1716, mit Kuhnau und Rolle aus Quedlinburg, zur Prüfung des inzwischen vollendeten Werkes ein. Wir besitzen den Brief noch, mit welchem Bach diese Einladung beantwortete. Er ist an seinen Freund, Herrn Lizentiaten Juris August Becker, der auch in der Berufungsangelegenheit zwischen ihm und dem Rat vermittelte, gerichtet und lautet[2]:

Hoch Edler

Insonders Hochgeehrter Herr.

Vor die gantz sonderbare Hochgeneigteste confidence, Ew. Hoch Edlen wie auch sämmtlichen Hoch Edlen collegii, bin höchstens verbunden; und

[1] Bellermann wirft also die beiden Kasseler Reisen zusammen; auch Spitta tut dies noch (Spitta I, S. 508 ff. u. 801 ff.). Es ist das Verdienst Scherers, in dieser Frage Klarheit geschaffen zu haben. Scherer: „Joh. Seb. Bachs Aufenthalt in Kassel.“ Eitners Monatshefte für Musikgeschichte 1893.

[2] Über die Hallensische Angelegenheit siehe Spitta I, S. 508 ff. und M. Seiffert „J. S. Bach 1716 in Halle“ (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft VI. Leipzig 1905). Zachau war der Lehrer Händels gewesen.

wie ich mir das größte plaisir mache Ew. Hoch Edlen jederzeit mit gefälligsten Diensten aufzuwarten, desto mehr werde vor jetzo bemühet leben, Ew. Hoch Edlen zu bestimmter meine Aufwartung zu machen, und dann nach möglichkeit in dem verlangten examine satisfaction zu geben. Bitte demnach diese meine gefaste resolution dem Hoch Edlen Collegio sonder mühe zu eröffnen, anbey auch meine gantz gehorsamste Empfehlung abzustatten und vor das gar besondere Vertrauen meines schuldigen respects es zu versichern.

Da auch Ew. Hoch Edlen sich schon vielfältig mühe nicht allein voritzo sondern auch ehedem vor mich geben wollen, solches erkenne mit gehorsahmen Danck, und versichere daß ich mir die größte Freude machen werde mich lebenslang zu nennen

Ew. Hoch Edlen
Meines insonders Hochgeehrten Herrn
ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach
Concertmeister

Die Abnahme der Orgel fand am dritten Mai statt. Im Anschluß daran gab der Rat den „Deputirten" ein Essen, dessen Menü in den Quittungen noch erhalten ist. Es wurde aufgetragen: „Bäffallemote" (soll heißen: boeuf à la mode), Hecht, geräucherter Schinken, Erbsen, Kartoffel, Spinat mit Sauciscchen, gesottener Kürbis, Spritzkuchen, eingemachte Zitronenschalen, eingemachte Kirschen, warmer Spargelsalat, Kopfsalat, Radieschen, frische Butter und „Kelberbraten". Das Ganze kam auf elf Taler und zwölf Groschen zu stehen; getrunken wurde für fünfzehn Taler und zwölf Groschen. Auch Dienerschaft war den „Deputierten" zur Verfügung gestellt worden[3].

Im Jahre 1714 scheint der Meister zum erstenmal in Leipzig gewesen zu sein. Auf der inneren Umschlagseite der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" Nr. 61, die sicher aus dem Jahre 1714 stammt, hat er die „Anordnung des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent Sonntag frühe" aufgezeichnet. Das erklärt sich am natürlichsten durch die Annahme, daß er dieses Werk am ersten Advent des Jahres 1714 zu Leipzig zu Gehör brachte, wobei er

[3] Nach M. Seiffert. J. S. Bach 1716 in Halle.

zugleich die Orgel während des Gottesdienstes spielte. Freilich darf man nicht vergessen, daß es sich dabei um eine bloße Hypothese handelt, denn es wäre auch möglich, daß Bach diese Kantate zwar 1714 für Weimar komponierte, sie aber erst später, etwa am ersten Advent 1722, bei Gelegenheit seiner persönlichen Meldung für das Thomaskantorat, in Leipzig aufgeführt hat[4].

Im Herbst 1717 kam Bach nach Dresden, wo er dann mit Marchand zusammentraf. Auch in Meiningen scheint er um jene Zeit gewesen zu sein. Dort saß sein entfernter, bedeutend älterer Vetter Johann Ludwig Bach als Kapellmeister. Bach schätzte seine Kompositionen sehr hoch, denn er schrieb sie zahlreich ab[5].

Bestimmt wissen wir von einer Anwesenheit Bachs in Leipzig am 16. Dezember 1717. Auf diesen Tag war er von der Universität zur Prüfung der neuen Orgel in der Paulinerkirche geladen worden. Sein Urteil lautete äußerst lobend; von jener Zeit an galt dann Scheibe, der Erbauer des Werkes, als einer der ersten Orgelbaumeister ringsum, während er vorher kaum bekannt war.

Als Bach diese Reise unternahm, war er noch nicht lange aus dem Weimarer Gefängnis heraus und hatte sich soeben in Cöthen eingerichtet. In seiner neuen Stellung hatte er zum Reisen noch mehr Gelegenheit als in der früheren, denn es gehörte zu seinen Obliegenheiten, den Herzog Leopold ständig zu begleiten. Diesen Verpflichtungen mag er wohl nicht ungern nachgekommen sein. So verbrachte er z. B. einen Teil des Sommers 1720 mit seinem Herrn in Karlsbad. Bei der Rückkehr von dieser Reise war es, wo er statt der trauten Gattin nur mehr die verwaisten Kinder zu Hause antraf. Im Herbst desselben Jahres unternahm er die Reise nach Hamburg, die ihm die Bewunderung Reinkens und der dortigen Kunstfreunde eintrug.

Auch als Thomaskantor hielt er daran, alljährlich etwas aus den engen Leipziger Mauern und Kunstverhältnissen herauszukommen. Nach der Vorschrift hätte er dafür jedesmal beim regierenden Bürgermeister um Urlaub einkommen sollen. Er tat es aber sehr oft

[4] Diese Erklärung hält Bernh. Friedrich Richter in seinem interessanten Aufsatze „Die Wahl Joh. Seb. Bachs zum Kantor der Thomasschule im Jahre 1723" für die wahrscheinlichere (Bachjahrbuch 1905, S. 48 ff.).

[5] Eine Würdigung der Kompositionen von Johann Ludwig Bach gibt Spitta I, S. 565 ff.

nicht, sondern begnügte sich damit, für richtige Vertretung zu sorgen und dem Rektor Mitteilung zu machen. Wenn er gerade über keinen tüchtigen ersten Präfekten verfügte, ließ er die Kantate durch den Organisten der Neuen Kirche dirigieren, der nach Schluß derselben noch rechtzeitig auf seine Orgel kam[6].

Solange der Herzog Leopold noch lebte — er starb am 19. November 1728 —, kam Bach öfters nach Cöthen, um dort bei festlichen Anlässen eine oder die andere seiner Kompositionen aufzuführen. Bei der Beisetzung seines früheren Herrn, anno 1729, wartete er mit einer großen zweichörigen Trauermusik auf, die er aus der Matthäuspassion, an welcher er damals arbeitete, gezogen zu haben scheint.

Da ihm kurz vor seiner Ernennung nach Leipzig das Prädikat eines Weißenfelsischen Hofkompositeurs erteilt worden war, hatte er auch diesem Hofe gegenüber Verpflichtungen, die seine Anwesenheit von Zeit zu Zeit erheischten.

Nach Dresden kam er öfters. So scheint er kurz vor 1725 bei irgend einer Gelegenheit vom Hofe dorthin berufen worden zu sein[7]; zuweilen ging er auch hin, um die Oper zu hören. Dabei begleitete ihn sein Liebling Friedemann. „Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören?" sagte er dann einige Tage vorher zu ihm[8]. Als Hasse mit seiner Gattin Faustina, am 13. September 1731, seine Oper Cleofide zum ersten Male aufführte, war Bach zugegen. Am folgenden Tag produzierte er sich vor der gesamten Kapelle und zahlreichen Kunstverständigen auf der Orgel der Sophienkirche. Die Dresdener Musiker schätzten ihn sehr hoch. Hasse und seine Gemahlin waren ihm sehr ergeben und besuchten ihn mehrmals in Leipzig[9].

Als Friedemann anno 1733 als Organist in der Residenz angestellt wurde, mag es den Vater noch öfter dorthin gezogen haben. Seine Ernennung zum Hofkompositeur machte es ihm vollends zur Pflicht, mit dem Dresdener Musikleben Fühlung zu behalten. Er erhielt das Dekret in den letzten Tagen des Novembers 1736 zuge-

[6] Dies berichtet Ernesti in einem seiner Memoriale an den Rat in Angelegenheiten des Falles Krause. Mitgeteilt Spitta II, S. 904.

[7] Spitta II, S. 45 u. 703.

[8] Forkel, S. 48.

[9] Forkel, S. 48.

stellt; am 1. Dezember ließ er sich von zwei bis vier Uhr auf der neuen Silbermannschen Orgel der Frauenkirche zu Dresden hören[10].

Nach Weimar kehrte er, solange der regierende Herzog Wilhelm Ernst lebte, begreiflicherweise nicht zurück. Als aber anno 1728 Ernst August, der jüngere Herzog, zur Herrschaft kam, ist er sicherlich wieder ein oder das andere Mal dorthin gekommen, da ihn eine herzliche Freundschaft mit diesem kunstverständigen Fürsten verband.

Im Jahre 1727 produzierte er sich zum zweitenmal in Hamburg. Vielleicht hatte Telemann, der ihn sehr hoch schätzte, ihn dazu aufgefordert. Um dieselbe Zeit scheint er in Erfurt gewesen zu sein.

Wohl die meisten Reisen wurden durch Aufträge zur Prüfung neuer Orgelwerke veranlaßt. Interessante Nachrichten über eine solche Revisorenfahrt gibt uns ein Schriftstück auf dem Stadtbauamt zu Kassel. Bach war anno 1732 dorthin berufen worden, um die reparierte Orgel zu St. Martini, an welcher man zwei Jahre gearbeitet hatte, zu prüfen. Er erhielt dafür fünfzig Taler „Präsent" und sechsundzwanzig Taler Reisekosten. Überdies bezahlte der Rat die Zehrkosten für den Herrn Kapellmeister und seine Gemahlin an ihren Logiswirt, zwei Taler für die „Porteurs", die den Herrn Bach auf fünfundzwanzig Gängen getragen, sowie einen Taler für den Diener, der ihm während der acht Tage des Aufenthalts aufzuwarten hatte[11]. Man ersieht daraus, daß es damals bei solchen Gelegenheiten splendider zuging als heutzutage.

Ende Juli und Anfang August 1736, als er mit Ernesti um die Besetzung der ersten Präfektur schon im Streite lag, war Bach vierzehn Tage von Leipzig abwesend. Wohin die Reise ging, wissen wir nicht. Bachs letzte Fahrt möge Forkel erzählen, der sie ungefähr in den Ausdrücken wiedergibt, in welchen er von Friedemann darüber berichten hörte:

„Der Ruf von der alles übertreffenden Kunst Johann Sebastians war so verbreitet, daß auch der König sehr oft davon reden und rühmen hörte. Er wurde dadurch begierig einen so großen Künstler selbst zu hören und

[10] Spitta II, S. 706.

[11] Scherer. „J. S. Bachs Aufenthalt in Kassel." Eitners Monatshefte für Musikgeschichte. 1893.

kennen zu lernen. Anfänglich ließ er gegen den Sohn ganz leise den Wunsch merken, daß sein Vater doch einmal nach Potsdam kommen möchte. Allein nach und nach fing er an bestimmt zu fragen, warum denn sein Vater nicht einmal komme? Der Sohn konnte nicht umhin diese Äußerungen des Königs seinem Vater zu melden, der aber anfänglich nicht darauf achten konnte, weil er meistens mit zu vielen Geschäften überhäuft war. Als aber die Äußerungen des Königs in mehreren Briefen des Sohnes wiederholt wurden, machte er endlich im Jahre 1747 dennoch Anstalt diese Reise in Gesellschaft seines ältesten Sohnes, Wilhelm Friedemann, zu unternehmen. Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Kammerkonzert, worin er meistens selbst einige Konzerte auf der Flöte blies. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurecht machte, und seine Musiker schon versammelt waren, durch einen Offizier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand übersah er das Papier, drehte sich aber sogleich zu den versammelten Kapellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: Meine Herren, der alte Bach ist gekommen! Die Flöte wurde hierauf weggelegt, und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohnes abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert. Wilhelm Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt, und ich muß sagen, daß ich noch heute mit Vergnügen an die Art denke, wie er sie mir erzählt hat. Es wurden in jener Zeit noch etwas weitläuftige Komplimente gemacht. Die erste Erscheinung Johann Sebastian Bachs vor einem so großen Könige, der ihm nicht einmal Zeit ließ, sein Reisekleid mit einem schwarzen Kantor-Rock zu verwechseln, mußte also notwendig mit vielen Entschuldigungen verknüpft sein. Ich will die Art dieser Entschuldigungen hier nicht anführen, sondern blos bemerken, daß sie in Wilhelm Friedemanns Munde ein förmlicher Dialog zwischem dem König und dem Entschuldiger waren.

Aber was wichtiger als dies alles ist: der König gab für diesen Abend sein Flötenkonzert auf, nötigte aber den damals schon sogenannten alten Bach, seine in mehreren Zimmern des Schlosses herumstehenden Silbermannschen Fortepiano zu probieren. Die Kapellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probieren und phantasieren. Nachdem er einige Zeit probiert und phantasiert hatte, bat er sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde und äußerte nun, vermutlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine ebenso prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs getan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennen lernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm ebenso zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie er vorher zu allen Silbermannschen Fortepiano geführt worden war. Nach

seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema drei- und sechsstimmig aus, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel „Musikalisches Opfer" in Kupfer stechen, und dedizierte es dem Erfinder desselben .... Dies war Bachs letzte Reise[12]."

Durch seine Kunstreisen war Bach schon früh in ganz Deutschland bekannt und berühmt geworden. Seit 1717, dem Tage seines Sieges über Marchand, gehörte er unter die vaterländischen Berühmtheiten. Die deutschen Musiker waren stolz, den französischen und welschen Virtuosen einen Meister ihres Stammes entgegenstellen zu können. Mochten nun deutsche Musiker, um billigen Ruhm zu ernten, italienische Art nachäffen[13], mochte man die Existenz einer deutschen Kunst in Abrede stellen: es gab eine solche, und sie hatte öffentlich über die andere gesiegt.

Bach brauchte also nicht um seine Anerkennung zu kämpfen. Freilich, nur der Virtuose wurde berühmt; der Komponist der Kantaten und Passionen hatte an dessen Anerkennung nur geringen Teil. Niemand, auch keiner der Widersacher, wagte zu bestreiten, daß er der Fürst der Klavierspieler und der König der Organisten sei; aber niemand, auch keiner seiner besten Freunde, ermaß die wahre Größe des Tonsetzers.

Als Komponist wurde er von den beiden Hauptkritikern jener Zeit, von Mattheson und Scheibe, geradezu getadelt. Mattheson (Critica musica II, S. 368) nimmt die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21), die der Meister vielleicht bei seiner Anwesenheit in Hamburg, anno 1720, zu Gehör gebracht hatte, vor und findet die Deklamation verfehlt, weil Bach zu Anfang dreimal das abgerissene Wort „Ich, ich, ich" vom Chore wiederholen läßt, ehe er den ganzen Satz bringt, und weil er auch sonst die Sätze gegen den Sinn auseinanderreiße. Ganz unberechtigt ist diese Kritik, was die dreimalige Wiederholung des „Ich" betrifft, nicht. Mußte dem großen Hamburger Kunstorakel auch gerade diese in deklamatorischer Hinsicht nicht ganz unanfechtbare Kantate zu Gesicht

[12] Forkel, S. 9 u. 10.

[13] Man lese Kuhnaus „Der musikalische Quacksalber" (1700), um sich über die Stimmung der deutschen Musiker gegen die Fremden und diejenigen, welche fremdes Wesen annahmen, zu orientieren. Diese Schrift ist neuerdings im Nachdruck erschienen. Berlin. Behr, 1900. S. 108.

kommen, als er sein öffentliches Urteil über den vollendetsten musikalischen Deklamator abzugeben sich anschickte! Wenn er sich die Mühe gegeben hätte, andere Vokalkompositionen Bachs kennen zu lernen, wäre er eines Besseren belehrt worden und hätte ihn sicher als Bundesgenossen in seinem berechtigten Kampfe gegen die nachlässige musikalische Deklamation jener Zeit geworben.

In Wirklichkeit trug aber Mattheson kein besonderes Verlangen, Bachs Werke kennen zu lernen. Er hatte ihn anno 1717 in seiner Schrift „Das beschützte Orchestre" als einen aufgehenden Stern begrüßt[14] und ihn um eine autobiographische Mitteilung für die „Ehrenpforte", die er schon damals plante, angegangen; Bach sandte sie ihm nicht ein, da er für solche Unternehmen keinen Sinn hatte. Bei seiner Anwesenheit in Hamburg hat der Meister es wohl auch nicht darauf abgesehen, sich unter die Protektion des berühmten Kritikers zu begeben, was nicht dazu beitrug, Mattheson günstiger gegen ihn zu stimmen, da er die selbständigen Charaktere nicht gut leiden mochte und für die Menschen erst Sympathie empfand, wenn sie seine Autorität suchten und priesen. Darum redet er an den wenigen Stellen, wo er auf Bach zu sprechen kommt, in einer anerkennenden, aber gleichgültigen Art von ihm.

Viel interessanter ist die Kritik, die Scheibe an Bach übt. Freilich war auch er nicht unbefangen, denn er trug es dem Meister nach, daß er ihn hatte durchfallen lassen, als er sich anno 1729 um die Organistenstelle an St. Thomas bewarb. Das Urteil erschien im „Kritischen Musikus" von 1737, einer Zeitschrift, die Scheibe von 1737—1740 in Hamburg, wohin er sich gewandt hatte, herausgab. Ein ungenannter „Freund", der von ihm unterwiesen ist in der Kunst nach den wahren Regeln der Vernunft zu urteilen, berichtet ihm in einem Reisebriefe allerlei Gutes und Böses über „Musikanten" verschiedener Städte, die er soeben besucht hat. Die Betreffenden sind zwar nicht mit Namen genannt, werden aber so deutlich gezeichnet, daß sie unschwer zu erkennen sind. Der Abschnitt, in welchem Bach sich selbst wiedererkannte, lautet:

---

[14] „Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Johann Sebastian Bach, Sachen gesehen, sowohl für die Kirche als für die Faust, die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch aestimiren muß." Das Zitat bei Spitta II, S. 392.

„Der Herr = = ist endlich in = = der vornehmste unter den Musikanten. Er ist ein außerordentlicher Künstler auf dem Klavier und auf der Orgel, und er hat zurzeit nur einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug streiten kann. Ich habe diesen großen Mann unterschiedene Male spielen hören. Man erstaunet bei seiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen wie es möglich ist, daß er seine Finger und seine Füße so sonderbar und so behend ineinanderschrenken, ausdehnen, und damit die weitesten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falschen Ton einzumischen oder durch eine so heftige Bewegung den Körper zu verstellen.

Dieser große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urteilt, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Klaviere spielen kann. Dieses ist aber unmöglich. Alle Manieren, alle kleinen Verzierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es macht auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt; und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet[15]."

Es wäre falsch, in dieser Kritik nur den Ausfluß des persönlichen Grolls, den Scheibe gegen Bach hegte, zu sehen. Scheibe fühlte sich — und bis zu einem gewissen Grade mit Recht — als den literarischen Vorkämpfer einer neuen Musik. Er bekämpft die zeitgenössische Kunst, die durch die Nachahmung des italienischen Stils und durch eine gesuchte Künstlichkeit von dem wahren Ideal abgekommen ist und keinen poetischen Gehalt mehr besitzt. Als Schüler Gottscheds glaubt er sich berufen, auch in der Musik die Rückkehr

---

[15] „Der kritische Musikus." Sechstes Stück. Dienstags, den 14. Mai 1737. S. 46 u. 47. Scheibe war natürlich selber der Verfasser des „Briefes".

Im März 1738 erschien der erste Jahrgang der Zeitschrift gesammelt und mit Register ausgestattet. Der zweite Band kam 1740 heraus und reicht vom März 1739 bis März 1740.

zur schlichten Natur zu predigen, der Arie und den gelehrten Formeln den Krieg zu erklären, die Unnatur der italienischen und besonders der in Deutschland nachgeahmten italienischen Oper immer wieder zu verspotten und als Ideal diejenige Kunst aufzustellen, in welcher der Text nicht ein Vorwand zur Musik ist, sondern in der sich Wort und Ton zur wahren Einheit verbinden. Die Oper der Zukunft ist für ihn ein wirkliches musikalisches Drama. Einige Kapitel, in denen er über Bühnenmusik redet, sind geradezu großartig. Manches darin könnte wörtlich so von Wagner geschrieben sein. Es ist daher nicht zu verwundern, daß Scheibes Aufstellungen einen so tiefgehenden Einfluß auf Gluck übten[16].

Freilich machten es ihm nun gerade seine Theorien unmöglich, Bach gerecht zu werden. Mit seiner erstaunlichen kontrapunktischen Technik erschien er ihm als der Hauptvertreter der künstlichen Musik. Am meisten aber trug der Kritiker aus dem Gottschedschen Kreise es ihm wohl nach, daß er für die Bestrebungen um die Kunst der Zukunft gar kein Interesse bezeigte und in bezug auf die poetische Beschaffenheit seiner Texte nicht im geringsten wählerisch war. Mit seiner Kritik wollte Scheibe den vornehmsten unter den Musikern treffen, die einseitig nur Musiker waren und sein wollten. Daß diese künstliche Musik eine Poesie eigener Art in sich barg, ahnte Scheibe ebensowenig wie die Söhne und Freunde des Meisters.

Bach war über diese Kritik aufs äußerste aufgebracht und bat seinen Freund, Magister Birnbaum, der an der Leipziger Universität über Rhetorik las, literarisch für ihn einzutreten. Dieser tat es mit Freuden und ließ zunächst, im Januar 1738, eine anonyme Schrift ausgehen, die aber nicht sehr glücklich abgefaßt war. Scheibe konnte sie leicht widerlegen, indem er das Dilettantische hervorhob, das sich in den musikalischen Urteilen des Anonymus, dessen Name ihm

[16] In Betracht kommen hauptsächlich S. 177—208 des ersten und S. 1 ff. des zweiten Bandes.

Über Scheibe siehe den interessanten Aufsatz von Eugen Reichel „Gottsched und Johann Adolf Scheibe". Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 1900—1901, Leipzig. S. 654—668.

Scheibe (Johann Adolf) wurde 1708 in Leipzig geboren. Nach Hamburg kam er 1735; von dort ging er 1740 als Kapellmeister nach Kulmbach; von 1744 an dirigierte er das Hoforchester zu Kopenhagen. Er verlor diesen Posten 1749. Von da an brachte er es zu keiner bleibenden Stellung mehr. Nach einem unsteten Wanderleben starb er zu Kopenhagen anno 1776.

nicht unbekannt war, kundgab[17]. Aus dieser Replik erfahren wir, daß „der Herr Hofkompositeur" die ihm zugeeignete Schutzschrift „seinen Freunden und Bekannten am achten Jenner dieses Jahres mit nicht geringem Vergnügen selbst ausgeteilet".

Unfein berührt im Fortgange dieser Polemik die Art, wie Scheibe immer darauf hinweist, daß Bach nicht imstande sei, selber die Feder wider ihn zu ergreifen, und wie er ihn bei jeder Gelegenheit als den Musiker, dem es an der nötigen allgemeinen Bildung mangle, hinstellt. Mit kostbarem Humor ist allerdings ein fingierter Bachscher Brief entworfen, in welchem der Meister den Philosophen und Federfuchsern im Tempel der Kunst die Türe weist. In dieses Schreiben mag Scheibe wohl einige authentische Aussprüche Bachs, die ihm von früher her noch in der Erinnerung hafteten, mit verwoben haben, so wenn er ihn sagen läßt: „Ich bin beständig der Meinung gewesen, ein Musikant habe bloß mit seiner Kunst genug zu tun, als daß er sich noch mit weitläufigtem Bücherschreiben und mit gelehrten und philosophischen Untersuchungen bemühen und damit seine Zeit verschwenden soll"[18].

Gegen den Vorwurf, daß es dem Meister an der für den Musiker unerläßlichen allgemeinen künstlerischen Bildung fehle, nahm dann Birnbaum den gekränkten Kantor in einer mit seinem Namen gezeichneten Schrift vom März 1738 in Schutz. Hier erfahren wir etwas über Bach, den Ästhetiker: „Die Teile und Vorteile, welche die Ausarbeitung eines musikalischen Stückes mit der Rednerkunst gemein hat," schreibt der Magister, „kennet Bach so vollkommen, daß man ihn nicht nur mit einem ersättigenden Vergnügen höret, wenn er seine gründlichen Unterredungen auf die Ähnlichkeit und Übereinstimmung beider lenket, sondern man bewundert auch die geschickte Anwendung derselben in seinen Arbeiten." Darauf wußte Scheibe nicht viel Vernünftiges vorzubringen[19].

---

17 Scheibes Replik findet sich im Kritischen Musikus vom Dienstag den 18. Februar 1738 (I, S. 203 ff.) und in einem Anhang zu dieser Nummer: „Beantwortung der unparteiischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Hauptstück des kritischen Musikus. Ausgefertigt von Johann Adolf Scheibe. Hamburg 1738, 40 Seiten.

18 Kritischer Musikus vom 2. April 1739, II, S. 34—36. Auch die Bachsche Sprache scheint in dem Brief nicht übel nachgeahmt.

19 Birnbaums Schrift führt den Titel: „M. Johann Abraham Birnbaums Verteidigung seiner unparteiischen Anmerkungen, über eine bedenkliche Stelle in

Bei alledem galt Bach auf dem Gebiete der reinen Musik auch seinem „stachlichten" Kritiker — das Wort kommt in der Polemik öfters vor — als einer der bedeutendsten Komponisten. In der Nummer vom 22. Dezember 1739 lobt Scheibe das italienische Konzert auf ausnehmende Art[20]. Als Kantatenkomponisten stellt er ihn allerdings unter Telemann und Graun[21].

Im ganzen kann man sagen, daß Scheibes Kritik dem Verfasser selber schadete, dem Angegriffenen aber Nutzen brachte, weil der verletzende Ton, in welchem sie gehalten war, allerorts Sympathie für Bach erweckte. Später scheint auch Scheibe zur Einsicht gekommen zu sein, daß die Art seines Vorgehens nicht die richtige gewesen. In der Vorrede zur zweiten Auflage des Kritischen Musikus schimmert etwas wie eine Bitte um Entschuldigung durch.

Eigentlich ist Scheibes Kritik, trotz ihrer Ungezogenheit, das Interessanteste, was von den Zeitgenossen über Bach geschrieben worden ist. Die sonstigen Äußerungen über ihn laufen in allgemeinen Sätzen der Bewunderung und Verwunderung einher und bewegen sich in rhetorischen Exempeln aus der alten Mythologie. Aber das, was wir gern wissen möchten, wie das Eigentümliche der Bachschen Kunst auf seine Zeitgenossen gewirkt hat, erfahren wir daraus nicht. Wenn uns ein einziger Satz eines Menschen erhalten wäre, der bei der Erstaufführung der Matthäuspassion irgend etwas vom Geiste der Bachschen Musik ahnte, könnte man alle diese Lobreden billig hingeben.

Am meisten hat Bach sich wohl über das Denkmal gefreut, das

---

dem sechsten Stück des Kritischen Musikus, wider Johann Adolf Scheibens Beantwortung derselben." Scheibe repliziert in der Nummer vom 30. Juni 1739 (II, S. 141—144).

In der zweiten Auflage des Kritischen Musikus (1745) druckte Scheibe die beiden Birnbaumschen Schriften mit ab. Die obigen Zitate folgen der ersten Ausgabe.

Über diese ganze Angelegenheit siehe auch Spitta II, S. 64 u. 732 ff.

[20] Kritischer Musikus II, S. 242, wo die Rede auf die Sachen für Klavier allein kommt: „Vornehmlich ist unter den durch öffentlichen Druck bekannten Sachen ein Klavierkonzert, welches den berühmten Bach zum Verfasser hat, und aus der großen Tonart F gehet, auf die beste Art eingerichtet, die nur in diesen Stücken anzuwenden ist. Und es ist dieses Klavierkonzert als ein vollkommenes Muster eines wohleingerichteten einstimmigen Konzerts anzusehen."

[21] Im Anhang zu einer Matthesonschen Schrift. Spitta II, S. 733.

ihm sein ehemaliger Rektor Gesner im Schatten einer lateinischen Anmerkung zu den Institutiones variae Quinctilians, die er anno 1738 herausgab, in Freundschaft und Liebe errichtete. Zu einer Stelle, wo vom Künstler die Rede ist, der sich beim Singen auf der Zither begleitet und mit den Füßen den Takt tritt, bemerkt er:

„Das alles, Fabius, würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Toten erstehen und Bach sehen könntest — ich führe gerade ihn an, weil er vor nicht langer Zeit auf der Thomasschule zu Leipzig mein Kollege war —, wie er mit beiden Händen und allen Fingern das Klavier spielt, welches die Töne vieler Zithern in sich faßt, oder das Instrument der Instrumente, dessen unzählige Pfeifen durch Bälge beseelt werden, wie er von hier aus mit beiden Händen, von dort her mit hurtigen Füßen über die Tasten eilt und allein eine Mehrheit von ganz verschiedenen aber doch zueinander passenden Tonreihen hervorbringt: wenn du diesen, sag ich, sähest, wie er, während er vollbringt, was mehrere eurer Zitherspieler und tausend Flötenbläser vereint nicht zustande brächten, nicht etwa nur eine Melodie singt, wie einer, der zur Zither singt, und so seine Aufgabe löst, sondern auf alle zugleich achtet, und von dreißig oder gar vierzig Musikern den einen durch einen Wink, den andern durch Treten des Takts, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung hält, jenem in hoher, diesem in tiefer, dem dritten in mittlerer Lage seinen Ton angibt, und daß er ganz allein, im lautesten Getön der Zusammenwirkenden, obgleich er von allen die schwierigste Aufgabe hat, doch sofort bemerkt, wenn und wo etwas nicht stimmt und alle zusammenhält und überall vorbeugt und wenn es irgendwo schwankt die Sicherheit wieder herstellt, wie der Rhythmus ihm in allen Gliedern sitzt, wie er alle Harmonien mit scharfem Ohre erfaßt und alle Stimmen mit dem geringen Umfange der eigenen Stimme allein hervorbringt. Ich bin sonst ein großer Verehrer des Altertums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach, und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schließt[22]."

---

[22] Quinctilian. Institutiones oratoriae ad I. 12, 3: »Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre ab inferis excitato contingeret Bachium, ut hoc potissimum utar, quod meus non ita pridem in Thomano Lipsiensi collega fuit: manu utraque et digitis omnibus tractantem vel polycordum nostrum multas unum citharas complexum, vel organum illud organorum, cujus infinitae numero tibiae follibus animantur ..... Maximus alioquin antiquitatis fautor, multos unum Orpheos et viginti Arionas complexum Bachium meum, et si quis illi similis sit forte arbitror.«

Die Übersetzung nach Spitta II, S. 89 u. 90. Schon J. A. Hiller in seiner Lebensbeschreibung Bachs (Leipzig 1784) führt diese Stelle an.

Die Anmerkung hat wohl das erreicht, was der Autor damit bezweckte: den durch Scheibes Sticheleien arg aufgebrachten Thomaskantor zu besänftigen.

Wenn an dieser Schilderung nicht alles Rhetorik ist, spricht sie dafür, daß der Meister seine Kantaten von der Orgel aus dirigierte.

Auch angedichtet wurde Bach, obwohl ihm diese Ehre weniger häufig widerfuhr als später seinen beiden älteren Söhnen. Er besaß zu Hamburg einen poetischen Bekannten, Herrn Friedrich Hudemann, Doktor der Rechte, den er 1727 durch die Dedikation eines sehr künstlichen Kanons ausgezeichnet hatte. Dafür bedachte ihn dieser in einer Gedichtsammlung „Proben einiger Gedichte", die er 1732 zu Hamburg erscheinen ließ, mit folgenden Versen:

„Wenn vor gar langer Zeit des Orpheus Harfen-Klang
Wie er die Menschen traf, sich auch in Tiere drang,
So muß es, großer Bach, weit schöner dir gelingen:
Es kann nur deine Kunst vernünftge Seelen zwingen.
Und dieses trifft gewiß mit der Erfahrung ein:
Oft sieht man Sterbliche den Tieren ähnlich sein,
Wenn ihr zu blöder Geist nicht dein Verdienst erreichet,
Und in der Urteilskraft dem dummen Viehe gleichet.
Kaum treibst du deinen Schall an mein geschäftig Ohr,
So tönet, wie mich deucht, der ganze Musenchor.
Ein Orgelgriff von dir muß selbst den Neid beschämen,
Und jedem Lästerer die Schlangenzunge lähmen.
Apollo hat dich längst des Lorbeers wert geschätzt,
Und deines Namens Ruhm in Marmor eingeätzt.
Du aber kannst allein durch die beseelten Saiten
Dir die Unsterblichkeit, vollkommner Bach, bereiten[23]."

Aus den zeitgenössischen musikbiographischen Werken erfahren wir kaum etwas über Bach. Da er sich trotz zweimaliger Aufforderung nicht entschließen konnte, Mattheson einen autobiographischen Beitrag für die Ehrenpforte einzusenden, fühlte sich dieser verletzt und überging ihn darin[24].

Walther, in seinem Musiklexikon von 1732, zählt nur die Daten

[23] Mitgeteilt bei Spitta II, S. 478.

[24] Die Ehrenpforte sollte nur autobiographische Notizen enthalten. Händel, der die Matthesonsche Anfrage auch unbeantwortet gelassen hatte, wurde jedoch in dem Werke mit einem Artikel vom Herausgeber bedacht. Diese Ehre widerfuhr ihm wohl, weil er einst Matthesons „Schüler" gewesen war. Bach hatte nicht dasselbe Glück gehabt. Die Ehrenpforte erschien 1740.

aus Bachs Leben und die gestochen erschienenen Werke auf, wie er es bei allen zeitgenössischen Musikern tut. Er kann nicht umhin, die Klaviersachen — gemeint sind die sechs Suiten des ersten Teils der „Klavierübung" — als vortrefflich zu bezeichnen. Am Schlusse bemerkt er, daß sogar die Buchstaben B A C H in ihrer Ordnung melodisch sind, eine Remarque, die den Leipziger Herrn Bach zum Erfinder habe[25].

Wollte man die Namen derjenigen aufzählen, die Bach freundschaftliche Verehrung widmeten, so käme eine ziemlich lange Liste zustande. Die Mitglieder der Dresdener Kapelle und nicht minder die der Berliner, der sein Sohn angehörte, betrachteten ihn als einen der ihren. Von den Musikern waren ihm die beiden berühmtesten jener Zeit, Hasse und Telemann, auf das herzlichste zugetan; was den Bachschen Namen trug, verehrte ihn als das Haupt der großen alten Familie; seine Schüler waren ihm ergeben und verfehlten keine Gelegenheit, ihm ihre Ehrerbietung zu bekunden und einen berechtigten Stolz auf ihren Lehrer an den Tag zu legen; die Mitglieder der vornehmen Gesellschaft zu Dresden warfen sich zu seinen Gönnern auf; der feingebildete, livländische Freiherr von Kayserling, der von 1733 bis 1745 als russischer Gesandter am dortigen Hofe weilte, stand zu seinen Diensten, wo er konnte[26]; Fürsten behandelten ihn als Freund, so der Herzog Leopold von Cöthen, Herzog Ernst August von Weimar und Herzog Christian von Weißenfels.

Aber zuletzt waren das alles doch nur gute Bekannte. Einen wirklichen Freund, der ihm so nahe stand, daß er an seinem tiefsten Denken und Erleben teil hatte, scheint Bach nicht besessen zu haben. Seine Intimen waren seine Frau und seine beiden ältesten Söhne. Den andern teilte er sich bei allem freundlichen und jovialen Wesen nicht mit. Sie kamen ihm bis auf eine gewisse Distanz nahe, die sie dann aber wahren mußten. Darum wissen wir nichts über das wahre, innerliche Wesen Bachs. Keiner hat uns ein Wort vermitteln können, in dem er ein Stück seines inwendigen Menschen preisgegeben hätte. Nicht einmal seine Söhne konnten Forkel etwas derartiges mitteilen.

[25] Joh. Gottfr. Walther. Musikalisches Lexikon, Leipzig 1732. 659 enggedruckte Seiten. Der Artikel über Bach steht auf S. 64 und umfaßt 40 Halbzeilen.

[26] Ihm hat es wohl Bach zu verdanken, daß er zum Hofkompositeur ernannt wurde. Durch ihn erhielt er nämlich das am 19. November 1736 ausgefertigte Dekret zugestellt.

XI. Der Künstler und Lehrer.

In seiner Kritik Bachs versteigt sich Scheibe einmal zu der Behauptung, daß es dem Herrn Hofkompositeur an der nötigen allgemeinen Kultur mangle, die man von einem großen Komponisten erwarten müsse[1]. Was ist von diesem Vorwurf zu halten?

Bach stand an Bildung hinter keinem der damaligen Musiker zurück. Die Lateinschulen zu Ohrdruf und Lüneburg, die er absolviert hatte, genossen eines ausgezeichneten Rufes; zudem wissen wir jetzt, daß er die Klassen als einer der jüngsten durchlief. Daß er dann die Universität nicht bezog, daran war lediglich die Notwendigkeit, zunächst für das tägliche Brot zu sorgen, schuld. Latein war ihm geläufig, sonst hätte er sich nicht erbieten können, den Unterricht in dieser Sprache, der ihm in der Thomasschule zufiel, selber zu geben. Die Fremdwörter in seinen Briefen sind immer im richtigen Wortsinn gebraucht. Das zeigt, daß er auch das Französische beherrschte, was sich auch aus der in dieser Sprache sehr geschmackvoll abgefaßten Widmung der brandenburgischen Konzerte ergibt. Briefadressen schrieb er gewöhnlich auf französisch. Seinen Namen unterzeichnete er bald auf deutsch, bald auf französisch, bald auf italienisch.

[1] In der „Beantwortung der unparteiischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stück des kritischen Musikus", der Replik auf die erste Schrift Birnbaums, die als Anhang zum ersten Jahrgang des kritischen Musikus anno 1738 erschien. Dort heißt es auf S. 22: „Die Grundursache dieser Fehler (scl. Bachs) ist wert, daß ich etwas ausführlicher davon rede. Es hat sich dieser große Mann nicht sonderlich in den Wissenschaften umgesehen, die eigentlich von einem gelehrten Komponisten erfordert werden. Wie kann derjenige ganz ohne Tadel in seinen musikalischen Arbeiten sein, welcher sich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht hat, die Kräfte der Natur und Vernunft zu untersuchen und zu kennen? Wie will derjenige alle Vorteile erreichen, die zur Erlangung des guten Geschmacks gehören, welcher sich am wenigsten um kritische Anmerkungen, Untersuchungen und um die Regeln bekümmert hat, die aus der Redekunst und Dichtkunst in der Musik doch so notwendig sind, daß man auch ohne dieselben unmöglich rührend und ausdrückend setzen kann; zumal da daraus die Eigenschaften der guten und schlechten Schreibarten sowohl überhaupt als auch insbesondere fast ganz allein fließen."

In der Rhetorik, wie man sie damals lehrte, war er bewandert, wie es ihm Birnbaum in seiner zweiten Verteidigungsschrift ausdrücklich attestiert. Auch der Umstand, daß Männer wie Gesner und Birnbaum an seiner Unterhaltung Interesse fanden, spricht für seine Bildung; nicht minder die gründliche, wissenschaftliche Erziehung, die er seinen Söhnen angedeihen ließ.

Leider haben nun gerade Emmanuel und Friedemann es uns unmöglich gemacht, einiges über die Lektüre ihres Vaters zu erfahren, indem sie vor der Erbteilung die Sammlung alter mathematischer und musikgeschichtlicher Werke, die er sich angelegt hatte, auf die Seite brachten, so daß sie auf dem Inventar nicht figurieren. Aber das Verzeichnis der theologischen Bücher, die Bach besaß, genügt schon allein, um für seinen regen Geist zu zeugen. Interessant ist, daß er sich die Jüdische Geschichte des Josephus in Übersetzung angeschafft hatte. Man stelle sich ihn vor, wie er nach des Tages Arbeit in dem klassischen Werke des Günstlings und Freundes Vespasians Erholung sucht!

Scheibe war also im Unrecht. Und dennoch ist von seinem Standpunkte aus manches an seinen Vorwürfen nicht ganz unbegründet, nur daß er es ungeschickt ausdrückte. Bach war Autodidakt, und als solcher hatte er Abscheu vor allen gelehrten Theorien. Klavier- und Orgelspiel, Harmonie, Komposition: alles hatte er durch sich selbst gelernt. Unermüdliche Arbeit und immer von neuem unternommene Versuche waren seine einzigen Lehrer gewesen.

Einem Menschen, der auf diesem Wege sich die Fundamentalregeln der Kunst angeeignet hatte, waren viele für andere interessante oder neue Theorien ganz gleichgültig, weil er den Dingen auf den Grund geschaut hatte. Nun lebte Bach gerade in der Zeit, wo man meinte, die vollendete Kunst aus vernünftig ästhetischen Überlegungen deduzieren zu können, und wo andere wiederum für die Tonkunst im besonderen alles Heil von mathematischen Spekulationen über die den Intervallen zugrunde liegenden Zahlen erwarteten. Allen diesen Bestrebungen setzte Bach eine robuste Gleichgültigkeit entgegen. „Unser selbiger Bach," heißt es im Nekrolog, „ließ sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung[2]."

[2] Mizlers Musikalische Bibliothek 1754. Band IV. Erster Teil, S. 173.

Vielleicht hat er diese Gleichgültigkeit zu sehr zur Schau getragen. Sicher ist, daß allgemein bekannt war, wie wenig er sich aus der mathematischen Begründung der Grundgesetze der Harmonie machte. Das bezeugt nicht nur Mattheson[3], sondern auch Scheibe. „Man frage einen großen Bach," schreibt der letztere, „der doch alle musikalischen Kunststücke in seiner völligen Gewalt hat und dessen verwunderungswürdige Arbeiten man nicht ohne Erstaunen sehen und hören kann, ob er bey Erlangung dieser großen Erfahrung und Geschicklichkeit nur einmal an das mathematische Verhältnis der Töne gedacht, und ob er bei der Verfertigung so vieler musikalischen Kunststücke die Mathematik nur einmal um Rat gefragt hat[4]."

„Zwey Quinten und zwey Octaven müssen nicht aufeinander folgen, denn solches ist nicht nur ein vitium sondern es klingt übel"; so lautete die dritte Regel vom Generalbaß, die Bach seinen Schülern diktierte[5]. „Solches ist nicht nur ein vitium sondern es klingt übel": man meint ihn zu sehen, wie er beim Gekratze der Kiele in der Stube auf und ab geht und dabei lustig in sich hineinlacht!

Für die Bestrebungen der wissenschaftlichen musikalischen Sozietät, die sich zu Leipzig unter seinen Augen konstituierte, hatte er so wenig Sinn, daß er vorerst nicht daran dachte, als Mitglied einzutreten. Das ist um so auffälliger, als Lorenz Christoph Mizler (1711—1778), der Begründer der Gesellschaft, sein Schüler in Klavier und Komposition gewesen war und ihm zusammen mit drei andern Berühmtheiten seine Doktordissertation »Quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae« (1734) gewidmet hatte[6]. Die „Sozietät der musikalischen Wissenschaften" wurde von ihm anno 1738 ins Leben gerufen. Er war der Ansicht, daß mit ihren Forschungen ein „neuer Periodus in der Musik" anbreche und be-

[3] Ehrenpforte, S. 231 Anmerkung, mit Beziehung darauf, daß Mizler sich als Schüler Bachs ausgab.

[4] Kritischer Musikus II, S. 355, Hamburg 1739. Darin lobt Scheibe den Meister.

[5] S. Bachs Generalbaßregeln in der Abschrift, die uns Peter Kellner erhalten hat. (Spitta II, S. 918.) Peter Kellner scheint kein direkter Schüler des Meisters gewesen zu sein. B. G XXVII[1], Vorrede.

[6] „Musik gehört zur philosophischen Bildung." 1736 eröffnete Mizler Vorlesungen über Mathematik, Philosophie und Musik an der Universität Leipzig. 1743 siedelte er nach Warschau über, wo er später zum Hofrat ernannt wurde. Seine Zeitschrift „Musikalische Bibliothek" erschien von 1736—1754.

trieb daraufhin die Prägung einer Medaille, auf welcher, nach seiner eigenen Beschreibung, „ein nackendes Kind, so gegen den Morgen zu hoch fliegt, auf dem Kopf einen klarleuchtenden Stern und in der rechten Hand eine umgekehrte brennende Fackel hat, neben welcher eine Schwalbe flieget, das Anbrechen des Tages in der Musik anzeigt“[7].

An den Bestrebungen dieser Gesellschaft mutet uns manches schrullenhaft an. Man kann aber nicht umhin, ihr alle Achtung zu zollen, wenn man Mizlers Zeitschrift, die „Musikalische Bibliothek“, das Organ der Sozietät, durchgeht. Sie zeugt von einem gediegenen und wissenschaftlichen Geist und enthält des Interessanten die Hülle und Fülle. Der Leser wurde über alles, was sich „auf dem Gebiete der Musik und der angrenzenden Wissenschaften begab“, mustergültig unterrichtet[8].

Telemann gehörte der Gesellschaft seit 1740 an; Händel wurde anno 1745 zum Ehrenmitgliede ernannt; Bach aber konnte sich trotz allen Drängens von seiten Mizlers nicht entschließen, um seine Admission einzukommen. Er tat es endlich, 1747, und lieferte als Probestück kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her[9]“ und den Canon triplex à 6 voc., der dann in der Musikalischen Bibliothek erschien[10]. Daraufhin wurde er im Juni 1747 als vierzehntes Mitglied aufgenommen.

Unter anderm beschäftigte sich die Sozietät mit der Frage der Kantatentexte und trug sich mit dem Plane, einen Musterzyklus herauszugeben[11]. Vorläufig begnügte sie sich damit, Grundprinzipien aufzustellen, nach welchen man solche Texte einzurichten hätte und veröffentlichte die Beschlüsse einer Konferenz über diese Frage. Danach sollte die Kirchenkantate im Winter kürzer sein als im Sommer

[7] Mizlers Musikalische Bibliothek, Band IV. Erster Teil. Leipzig 1754. S. 105 u. 106.

[8] Man lese z. B. im IV. Bande, I. Teil (S. 48—68) die gediegene anatomische Beschreibung des Ohres für Musiker. Minderwertig sind die Artikel, die von allgemeiner Ästhetik handeln.

[9] Peters Orgelchoralvorspiele, Band V, S. 92—102: Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her“.

[10] 1754, IV. Band; erster Teil, Anhang.

[11] 1754, IV. Band; erster Teil, S. 104. „An dem Kirchenjahrgang arbeitet die Sozietät noch und es wird noch einige Jahre dauern, bis er geendigt werden kann.“ Er kam nicht zur Ausgabe.

und nur aus dreihundertundfünfzig Takten von etwa fünfundzwanzig Minuten Zeitdauer bestehen; in der guten Jahreszeit könne man dann acht bis zehn Minuten zugeben und die „Musik“ auf vierhundert Takte bringen.

Die Normalkantate sollte folgendermaßen zusammengesetzt sein: 1. Choralchor oder Chor über einen nicht allzu langen Bibelspruch; 2. Rezitativ von zwölf bis zwanzig Zeilen; 3. eine Arie-Arioso oder ein „fugierender“ Choral; 4. Rezitativ; 5. Arie; 6. Choral oder Fuge.

Gewarnt wird vor „allzu feuriger und allzu nachdrücklicher Poesie“, weil man riskiere, „wenn heftige Leidenschaften in der Kirche auszudrücken sind“, einen lächerlichen Effekt zu machen. Der Textdichter müsse nicht allein die Gabe haben, geistreich und erbaulich zu schreiben, sondern auch Einsicht in die Musik besitzen. Als Arie wird die Da capo-Arie rezipiert; für Rezitative werden Reime gewünscht[12].

An diesen Feststellungen scheint Bach nicht beteiligt gewesen zu sein, denn der zur Norm erhobene Kantatentypus ist ein ganz anderer als der seinige. Die Warnung gar, man solle in der Kirche nichts Leidenschaftliches ausdrücken, scheint eher gegen ihn gerichtet zu sein, als von ihm zu stammen.

Die Nachwelt ist dieser Mizlerschen Gesellschaft zu Dank verpflichtet. Sie nahm anno 1754 in ihre Zeitschrift einen Nekrolog über Bach auf, der das älteste biographische Material über den Meister enthält. Oder schuldet nicht umgekehrt die Sozietät Bach Dank? Denn ohne ihn, wer würde heute noch jenes alten Unternehmens gedenken?

Der Autodidakt Bach gehörte also keiner Schule an. Keine vorgefaßten Meinungen leiteten ihn in seinen Studien. Seine Autoritäten waren alle anerkannten Meister, die alten wie die neuen. So oft es ihm die Entfernungen, seine Mittel und seine Zeit gestatteten, machte er sich auf den Weg, um die zeitgenössischen Berühmtheiten zu hören und ihnen etwas abzusehen. Von den andern schrieb er die Werke ab. Der alten Tradition der Bache gemäß dehnte er seine Fahrten nicht über Deutschlands Grenzen

[12] 1754, IV. Band; erster Teil, S. 108—111. Aus dem Berichte über die Tätigkeit der Sozietät von 1746 ff., 5. „Paket“.

aus. Nichtsdestoweniger war er ein gründlicher Kenner der italienischen und französischen Kunst. Unter den Franzosen zog ihn hauptsächlich Couperin an. In Weimar beschäftigte er sich vornehmlich mit den Italienern: Frescobaldi (1583—1644), Legrenzi (1625—1690), der Lottis Lehrer war, Vivaldi (gest. 1743), Albinoni (1674—1745) und Corelli (1653—1713). Von den deutschen Claveciniſten schätzte er Froberger besonders hoch[13]. Die zeitgenössischen französischen Orgelkomponisten soll er nach Forkel mit größter Aufmerksamkeit studiert haben[14].

Als Zeugnisse der Beschäftigung Bachs mit den andern Meistern sind uns seine Transkriptionen ihrer Werke überkommen: sechzehn Klavierkonzerte, vier Orgelkonzerte und ein für vier Klaviere arrangiertes Violinkonzert[15]. Durch die ungenauen Überschriften der uns erhaltenen Abschriften dieser Bearbeitungen getäuscht, glaubte man früher, es handle sich ausschließlich um Werke Vivaldis, dessen Violinkonzerte zur Zeit, da Bach in Weimar war, durch die Neuheit ihrer Art die ganze musikalische Welt zur Bewunderung hinrissen. Vivaldi war deswegen in Deutschland so besonders bekannt, weil er bis 1713 als Konzertmeister am Darmstädter Hof gewirkt hatte.

Die neuere Forschung, der die Auffindung der Originale der Vivaldischen Konzerte zustatten kam, hat nachgewiesen, daß nicht allen diesen Transkriptionen Vivaldische Werke zugrunde liegen[16]. Auf ihn gehen zurück die Klavierkonzerte Nr. 1, 2, 4, 5, 7, 9, 14; die Orgelkonzerte Nr. 2 und 3 und das Konzert für vier Klaviere; Klavierkonzert Nr. 3 ist die Übertragung eines Oboenkonzerts des Venetianers Benedetto Marcello (1686—1739); Nr. 14 gründet sich auf ein Violinkonzert von Telemann; Nr. 11 und 16 stammen aus den Violinkonzerten des Herzogs Johann Ernst von Weimar, der ein Schüler Walthers und ein Freund Bachs war. Dieser junge Fürst, ein Neffe des regierenden Herzogs, starb, kaum neunzehn

[13] M. Jakob Adlung. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. 1758, S. 711: „Frobergern hat der selige Leipziger Bach jederzeit hoch gehalten, ob er schon etwas alt".

[14] Forkel, S. 24.

[15] Die Klavierkonzerte Band XLII der Bachgesellschaft; die Orgelkonzerte Band XXXVIII; das Konzert zu vier Klavieren Band XLIII.

[16] In der Ausgabe der Bachgesellschaft (Band XLII) figurieren noch alle sechzehn Klavierkonzerte als Transkriptionen Vivaldis.

Jahre alt, 1715 zu Frankfurt a. M., nach langem, schwerem Leiden. Die Transkriptionen Bachs sind „wie ein Gruß, den er dem ihm entrissenen Freunde in die Ewigkeit nachsandte".

Die Konzerte Johann Ernsts galten bis vor kurzem als verloren. Man wußte nur, daß Telemann deren sechs herausgegeben hatte, und daß Mattheson in seiner großen Generalbaßschule sich äußerst lobend darüber ausgesprochen hatte. „Freie Fürsten zu finden," sagt er dort, „die musikalische Schriften verfassen und angeführt werden können, ist sonst eine Sache, die nicht alle Tage aufstößet." Anno 1903 kam die Telemannsche Ausgabe dem rührigen Bachforscher Schering auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Gesicht. Sie ist von einer französischen Vorrede des Herausgebers begleitet, die das Datum des 1. Februars 1718 trägt. Eine zweite Sammlung sollte folgen, erschien aber nie. Auch das Klavierkonzert Nr. 13, dessen erster Satz im Orgelkonzert Nr. 1 wiederkehrt, geht wahrscheinlich — eine Notiz auf der uns überkommenen Abschrift besagt es — auf ein Werk des jungen Fürsten zurück; das Original ist jedoch noch nicht entdeckt worden.

Unbekannt sind annoch die Originale der Klavierkonzerte Nr. 6, 8, 10, 12, 15 und des Orgelkonzerts Nr. 4. Wenn die Schätze der alten Kammermusik einmal besser bekannt sein werden, dürften sie wohl auch ans Licht kommen[17].

Es ist auch möglich, daß dann noch ein oder das andere Ori-

---

[17] Spitta I, S. 409 ff. kennt erst ein Vivaldisches Original, das zum Klavierkonzert Nr. 2.

Die neuere Forschung der Bachschen Überarbeitungen wird durch folgende Untersuchungen repräsentiert:

Paul Graf Waldersee. Antonio Vivaldis Violinkonzerte unter besonderer Berücksichtigung der von J. S. Bach bearbeiteten. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1885, Leipzig, S. 356—380. Hier werden die Ausgaben der in Frage kommenden Werke Vivaldis zitiert. Es handelt sich um verschiedene Sammlungen von Konzerten für vier, zwei und eine Soloviolinе mit Begleitung von Streichorchester und Cembalo, die zu London und Amsterdam erschienen. Interessant ist, daß von den als Op. 8 erschienenen zwölf Konzerten die sechs ersten reine Programmusik enthalten. Die vier ersten sind von illustrierenden Gedichten (Sonetto dimostrativo) begleitet und führen die Überschriften: »La Primavera«, »L'estate«, »L'Automno«, »L'Inverno«; das fünfte und sechste sind betitelt: »La Tempesta di Mare« und »Il Piacere«.

Arnold Schering. Zur Bach-Forschung I u. II. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV (1902—1903), S. 234—243 und V (1903—1904),

ginalwerk Bachs sich als Transkription entpuppt. So hatte Spitta an den drei uns erhaltenen Klaviersonaten des Meisters den Bachschen Geist in besonderem Maße zu erkennen geglaubt, sie sogar chronologisch untergebracht, indem er die eine (D dur) unter die Jugendwerke, die beiden andern (A moll und C dur) unter die Werke der Meisterzeit rechnete: nachher mußte er sie als Eigentum Johann Adam Reinkens rekognoszieren, den man gerade nicht unter die geistreichen Komponisten zu rechnen gewohnt war. Es sind ursprünglich Suiten für drei Streicher, die in dem Hortus musicus des Hamburger Meisters veröffentlicht sind[18].

Was bezweckte Bach mit diesen Transkriptionen? Früher meinte man, er habe sich dieser Arbeit unterzogen, einzig um aus jenen Werken zu lernen. Das mag einigermaßen zutreffen, wo es sich um Vivaldi handelt. Aber der Prinz von Weimar war kein anerkannter Meister. Also hat Bach diese Kammermusikwerke durch die Transkription für ein Instrument allgemein bekannt machen wollen? Auch das nicht. Denn er hat sich gar nicht darum gekümmert, sie so zu transkribieren, wie sie im Original lauteten, sondern behandelt sie mit maßloser Freiheit, und alle mit der gleichen, sie mögen herrühren von wem sie wollen. Wo ihm die Bässe nichtssagend erscheinen, ersetzt er sie durch andere; fast überall fügt er neue oder interessante Mittelstimmen hinzu; auch die Oberstimme wird ganz umgestaltet, wenn es ihm so in den Sinn kommt. Nicht einmal der Plan und die Entwicklung der Stücke werden respektiert. Zuweilen geht er gleich nach den ersten Takten seine eigenen Wege, folgt dann dem Original wieder ein Stück weit, biegt wieder ab, kommt aufs neue darauf zurück, läßt aus, schiebt ein, ohne sich darum zu kümmern, ob seine Transkription um die Hälfte kürzer oder doppelt so lang wird als die Vorlage[19]. Er lernt nicht von den Originalen, sondern sitzt mit seinen genialen Korrekturen eher darüber zu Gericht, was aber durchaus nicht seine Absicht war.

S. 565—570. Der Verfasser weist nach, daß Bach Telemann, Herzog Johann Ernst von Weimar und Benedetto Marcello transkribiert hat und stellt Vermutungen über die Herkunft der Konzerte auf, deren Originale noch unbekannt sind.

[18] Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. Berlin 1894. Bachiana Nr. 3. „Umarbeitung fremder Originale.“ S. 111—120.

[19] Genaue Analysen des Transkriptionsverfahrens bieten die oben zitierten Abhandlungen von Waldersee, Schering und Spitta.

Eigentlich ist es ganz unbegreiflich, daß Bach, nun schon in der Zeit der ersten Meisterschaft, wo ihm die Themen und Motive in Fülle zuströmten, sich damit abgab, in Anlehnung an eine oft banale Erfindung anderer zu arbeiten. Daß sein Weimarer Freund Johann Gottfried Walther am Transkribieren Gefallen fand und es fleißig betrieb, ist weiter nicht verwunderlich; er war eben kein schöpferischer Geist. Wenn aber Bach, dessen Erfindungskraft schlechthin alle Begriffe übersteigt, hier unter den nachschaffenden Künstlern betroffen wird, so hängt dies mit der psychologisch weiter nicht zu begreifenden Tatsache zusammen, daß er in seinem Produzieren äußere Anregung und Anlehnung suchte, wo er konnte. Das war nicht nur in der Jugendzeit so, sondern auch noch in der spätesten Schaffensperiode. Er liebte fremde Musik bis zur Kritiklosigkeit, weil sie auf seine schöpferische Tätigkeit als Reiz wirkte. In gewissen Fällen bedurfte er ihrer geradezu. Sein Zeitgenosse, der Leipziger Magister Pitschel, berichtet uns, daß er als Einleitung einer Improvisation gewöhnlich eine beliebige fremde Komposition vom Blatte spielte, als müßte er die Maschine seiner Erfindungsgabe erst künstlich in Schwung bringen. Diese Tatsache war allgemein bekannt. „Sie wissen", schreibt Magister Pitschel an seinen Freund, „der berühmte Mann, welcher in unserer Stadt das größte Lob der Musik und die Bewunderung der Kenner hat, kommt, wie man sagt, nicht eher in den Stand, durch die Vermischung seiner Töne andere in Entzücken zu setzen, als bis er etwas vom Blatte gespielt und seine Einbildungskraft in Bewegung gesetzt hat[20]."
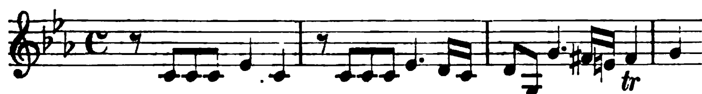
Auch Forkel weiß von dieser suggestiven Wirkung fremder Musik auf den Meister zu berichten. Er erzählt, daß er aus einer oft schlecht bezifferten, einzelnen Baßstimme, die ihm vorgelegt wurde, sich belustigte, augenblicklich ein vollendetes Trio oder Quartett abzuspielen; war er gerade fröhlicher Laune und im vollen Gefühl seiner Kraft, so extemporierte er zu drei fremden obligaten Stimmen alsbald eine eigene vierte, machte somit aus einem Trio ein Quartett.

[20] Spitta II, S. 744. Das Zeugnis findet sich in der Zeitschrift der Gottschedianer „Belustigung des Verstandes und Witzes" (Erster Band Leipzig 1741), als Pitschels Schreiben an einen Freund „von Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes".
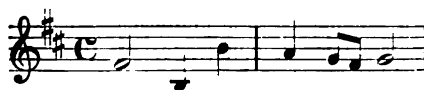
Bach hat also die Vivaldischen und die andern Konzerte transkribiert, weder um sie dadurch dem großen Publikum zugänglich zu machen, noch um daraus zu lernen, sondern weil es in seiner Art lag und ihm Vergnügen machte. Daß er aus Vivaldi trotzdem einige Förderung zog, ist sicher. Er lernte bei ihm Klarheit und Plan im Aufbau der Stücke. Durch den Italiener kam er von den nordischen Meistern und ihrem genial verworrenen Wesen los. Es bereitet sich jene große Synthese zwischen nordisch-deutscher Ideenkunst und romanischer Formenkunst vor, die durch die verschiedensten Phasen in Bachs Schaffen hindurchgeht, bis zuletzt, in den Orgelwerken der späteren Zeit, die Buxtehudesche und Pachelbelsche Kunst in reiner Verklärung und Vertiefung noch einmal auftauchen und den Kreis schließen.

Gelernt hat Bach bei Vivaldi ferner vollendete, auf Sanglichkeit ausgehende Violintechnik. Die nordische Violinkunst, die er bisher kannte, war in manchem viel virtuoser und großartiger; aber die natürlichen und elementaren Vorteile des Instrumentes verstand sie nicht so auszunutzen. Interessant ist auch schon die Tatsache an sich, daß Bach Violinmusik auf Klavier und Orgel überträgt und sich damit abmüht, die Effekte der Streichinstrumente auf den Tasteninstrumenten zur Geltung zu bringen. Es zeigt, was man auch sonst aus seinen Werken ablesen kann, daß es für ihn überhaupt nur einen Stil, den durch die Phrasierung des Streichinstrumentes natürlich gebotenen, gibt, und daß alle andern Stile für ihn nur Modifikationen jenes Urstils sind.

Andere Male entnimmt Bach seinen Vorlagen nur das Thema, das er dann ganz selbständig durchführt. Bekannt ist, daß das Thema der C moll-Orgelfuge (Peters IV, Nr. 6):
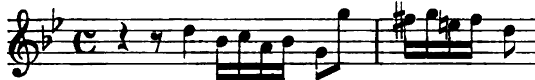


von Legrenzi (1625—1690) stammt, und daß das der kleinen in H moll (Peters IV, Nr. 8):
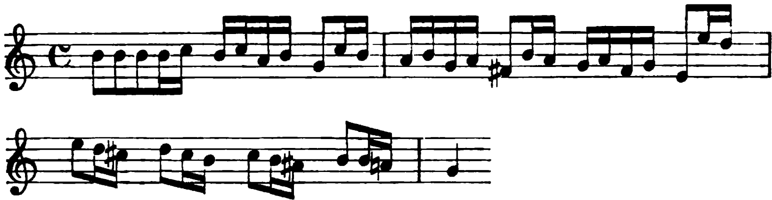


Corelli (1653—1713) angehört. Albinoni (1674—1745) lieferte ihm die Themen für zwei Klavierfugen[21].

Wie viele Themen in ihm durch Nachwirkung fremder Ideen entstanden, läßt sich natürlich nicht mehr ausmachen. Es sind deren aber sicherlich mehr, als man so ohnehin annehmen möchte. Wer würde es dem vollendeten Thema der großen G moll-Orgelfuge:



ansehen, daß es von einem andern Musiker in Bachs Phantasie gezeugt worden ist? Wir wissen aber seit der Neuentdeckung von Reinkens Hortus Musicus, daß der Hamburger Meister die Erfindung Bachs auf jene Bahn gebracht hat. Das in Frage kommende Thema findet sich in der fünften Suite[22]:



So mag noch manche große Idee, die bei andern in einer unbedeutenden Form begraben lag, vom Geiste Bachs ihr wahres Leben erbeten und erhalten haben[23].

In Leipzig, wo er hauptsächlich mit Vokalkompositionen beschäftigt war, gab er sich mehr mit den Meistern des italienischen Gesanges, Palestrina (1515—1594), Lotti (1667—1740) und Cal-

[21] Spitta I, S. 424—426; die eine steht in A dur (Peters Klavierwerke I, Cahier 13, Nr. 10; B. G. XXXVI, S. 173), die andere in H moll (Peters Klavierwerke Cahier 3, Nr. 5; B. G. XXXVI, S. 178).

[22] Philipp Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze, Berlin 1894. Bachiana Nr. 3, S. 118 u. 119. Auch eine Bachsche Klavierfuge in B dur (Peters Anhang zu den Klavierwerken I, Nr. 11) stammt aus dem Hortus musicus.

[23] Die Uridee des italienischen Konzerts findet sich in dem Schlußsatz einer „Symphonie" Georg Muffats aus dem Florilegium primum (1695). S. Arnold Schering. Zur Bachforschung. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 4 (1902—1903). S. 243.

bara (1670—1736) ab. Bis an sein Lebensende blieb er, wie alle großen Autodidakten, aufnahmefähig und war der Meinung, von andern immer noch etwas lernen zu können. Für alles, was auf seinem Gebiete erschien, bezeigte er das regste Interesse. Kant war nicht begieriger, über das, was in der europäischen Literatur vorging, unterrichtet zu sein, als er, die Werke der zeitgenössischen Komponisten in die Hand zu bekommen.

Vom Autodidakten hatte Bach auch den offenen Sinn für Erfindungen. Gelehrte und ästhetische Theorien über Musik waren ihm zuwider; was sich aber auf die Praxis bezog, erschien ihm — mochte es sich auch um das kleinste Detail handeln — wichtig genug, daß er sich intensiv damit beschäftigte. Vor allem interessierte er sich für den Instrumentenbau. Er erlebte den Übergang von den alten zu den modernen Instrumenten als einer der ersten Sachverständigen seiner Zeit, sah aber nur die Anfänge der neuen Ära und hielt mit einer gewissen Zähigkeit am Alten fest.

Was er über die Fortschritte des Orgel- und Klavierbaues dachte, wissen wir durch seinen Schüler Agricola, der 1759 der Nachfolger Grauns in der Leitung der königlichen Kapelle zu Berlin wurde. Diesem legte nämlich Lorenz Albrecht das Manuskript der Musica Mechanica Organoedi Jakob Adlungs, mit deren Herausgabe er nach des Verfassers Tode betraut worden war, zur Einsicht vor und bat ihn, Bachs Ansichten über Klavier- und Orgelbau, soweit sie von den dort vorgetragenen abwichen, in Anmerkungen zum Ausdruck zu bringen, was der Schüler des Thomaskantors auch tat. Wo Agricola schweigt, darf man also annehmen, daß Adlung in Übereinstimmung mit Bach urteilt und berichtet[24].

[24] Jakob Adlung war Lehrer am Gymnasium zu Erfurt und Organist an der Rats- und Predigerkirche daselbst. Sein erstes Hauptwerk „Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit" (1758) gab er selbst heraus; das zweite, die berühmte Musica Mechanica Organoedi, hinterließ er bei seinem Tode (1762) als druckfertiges Manuskript. Es erschien dann 1768. Bewundernswert daran ist nicht nur die physikalische Gelehrtheit und die praktische Erfahrung, von der es zeugt, sondern auch das feine ästhetische Empfinden, das sich in seinen Urteilen kundgibt. I. Band 291 S., II. Band 182 S.

Bei einem Brande waren ihm viele wertvolle Manuskripte verloren gegangen. Am Anfang der Musica mechanica erzählt uns der Verfasser sein Leben.

Das der Musica mechanica beigegebene Register ist für die Stellen, in denen Bach vorkommt, nicht vollständig.

Bei der Orgel — wir wissen dies auch durch Forkel — wandte Bach seine besondere Aufmerksamkeit der Verbesserung der Windladen und des Gebläses zu. „Das erste, was er bei einer Orgeluntersuchung tat, war, daß er alle klingenden Stimmen zog und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbei pflegte er im Scherze zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe"[25].

Gute Rohrwerke mochte er gern, und es waren ihm deren nicht leicht zuviel auf einer Orgel. So hatte er nichts dagegen einzuwenden, daß auf der Orgel der Katharinenkirche zu Hamburg ihrer gar sechzehn disponiert waren. Allerdings hielt Reinken, der sie selber stimmte, sie ausgezeichnet im Stand[26]. Auf derselben Orgel überraschte ihn die klare und präzise Ansprache eines 32füßigen Prinzipals und der 16füßigen Pedalposaune[27].

Des leichten und sicheren Klavierwechsels halber verlangte Bach, daß die Manuale möglichst nahe übereinander lägen. Die Tasten sollten kurz und schmal sein, damit man bequem binden könne; bei den Semitontasten — auf den alten Orgeln waren sie weiß — sah er darauf, daß sie oben schmal und gut abgerundet waren. Auch scheint er, nach der Position, die Agricola einnimmt, bei der alten, engen Pedalmensur geblieben zu sein und darauf gedrungen zu haben, daß die Pedalklaviatur in die richtige, natürliche Lage zu den Manualklaviaturen am[28].

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß der Orgelbau zur Zeit Bachs, besonders durch die technischen Fortschritte eines Andreas Silbermann zu Straßburg (1678—1734) und Gottfried Silbermann zu Freiberg (1683—1753), auf einer Höhe stand, über die er, was Klangschönheit und Klangreichtum der Instrumente anbetrifft, eigentlich nie mehr hinausgekommen ist. Es war also hier ein gewisser Abschluß erreicht.

Nicht so auf dem Gebiete des Klavierbaues. Dort kämpften drei Instrumente, zwei ältere und ein neues, miteinander um die Vorherrschaft. Das älteste war das Klavichord, bei welchem die

[25] Forkel, S. 23.
[26] Adlung I, S. 66 u. 187.
[27] Adlung I, S. 288.
[28] Adlung II, S. 23 u. 24.

Saite durch eine ziemlich primitive Mechanik, mittels einer von unten anschlagenden „Tangente", zum Erklingen gebracht wurde. Jedoch war dieses Instrument gerade zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts nicht unbedeutend vervollkommnet worden. Sein Vorzug bestand darin, daß es dynamische Schattierungen erlaubte, weil man die Stärke des Tones, wie auf unserm modernen Klavier, durch den Anschlag regulieren konnte; es hatte aber den großen Nachteil, daß die Tonstärke sehr beschränkt war[29].

Beim Klavizimbel — auch Clavecin, Cembalo oder allgemein „Flügel" genannt — entstand der Ton dadurch, daß die Saite durch einen Kiel oder Metallstift gerissen, nach Adlungs Ausdruck geschnellt wurde[30]. Er klang hell und durchdringend, aber kurz abgerissen. Das Nuancieren und der gesangliche Vortrag waren darauf beide gleich unmöglich. Um wenigstens zwei Tonabstufungen zu haben, baute man zu Bachs Zeiten zweiklavierige Klavizimbel, das eine Manual für forte, das andere für piano; weiter vervollkommnete man sie, indem man sie mit einer Pedalklaviatur, der ebenfalls Saiten zugehörten, und einer Manualkoppel, durch welche man auf dem unteren Manual die obere Oktave des zweiten mitnehmen konnte, ausstattete. Für solche Klavizimbel sind die Goldbergschen Variationen, das Italienische Konzert und die sogenannten Bachschen Orgelsonaten geschrieben. Überhaupt waren alle Orgelwerke auf diesen Instrumenten ausführbar. So erklärt es sich, daß der Meister als dritten Teil der Klavierübung eine Reihe großer Choralvorspiele veröffentlichte[31].

---

[29] Das Klavichord findet sich bei Adlung II, S. 135 ff. beschrieben. Es wurde gewöhnlich zweichörig bezogen (S. 144).

[30] Das Klavizimbel ist bei Adlung II, S. 102—115 beschrieben. Das Spinett war ein kleines Klavizimbel; die Bezeichnung Épinette ist von épine, dem die Saite reißenden „Dorn" oder Kiel abgeleitet.

[31] Zu Bachs Zeit bezeichnete man mit „Klavier" alle Tasteninstrumente insgemein, die Orgel mit eingeschlossen. Wir besitzen noch ein Cembalo aus Bachs Nachlaß. Es kam durch Friedemann an den Grafen Voß in Berlin und befindet sich heute in der dortigen Königlichen Instrumentensammlung. Rust beschreibt es in dem Vorwort zum IX. Band der B. G. Die klangliche Wirkung des Klavizimbels wird im Kapitel über die Bachschen Klavierwerke und ihre Wiedergabe des näheren erörtert werden.

Die beste Geschichte des Klavierbaus findet sich im Anhang zu Weitzmanns „Geschichte des Klavierspiels" (Berlin, Enslin).

Neben diesen beiden tauchte damals das Hammerklavier, »Piano e Forte«, auf, welches bestimmt war, die Vorzüge des Klavichords und des Klavizimbels miteinander zu vereinigen und beide zu verdrängen. Aus ihm ist das moderne Klavier hervorgegangen. Die Entdeckung des sich selber auslösenden Hammers, durch den das Hammerklavier erst möglich wurde, fand etwa gleichzeitig in Italien und in Deutschland statt; in Italien durch den florentinischen Instrumentenbauer Christofori (vor 1711), in Deutschland durch Gottlieb Schröter, Organist an der Hauptkirche in Nordhausen (1717). Gottfried Silbermann, der Freiberger Orgelbauer, suchte die Erfindung weiter zu vervollkommnen und seinen Freund Bach dafür zu interessieren. Wie sich der Meister zu dem neuen Instrument stellte, möge Agricola, der einzige Gewährsmann in der ganzen Angelegenheit, selber erzählen.

„Herr Gottfried Silbermann", schreibt er in einer langen Anmerkung zu Adlungs Musica mechanica[32], „hatte dieser Instrumente im Anfange zwei verfertigt. Eins davon hatte der sel. Kapellm. H. Joh. Sebastian Bach gesehen und bespielet. Er hatte den Klang desselben gerühmet, ja bewundert, aber dabei getadelt, daß es in der Höhe zu schwach lautete und gar zu schwer zu spielen sei[33]. Dieses hatte Herr Silbermann, der gar keinen Tadel an seinen Ausarbeitungen leiden konnte, höchst übel aufgenommen. Er zürnte deswegen lange mit Herrn Bach. Und dennoch sagte ihm sein Gewissen, daß Herr Bach nicht unrecht hätte. Er hielt also, und das sei zu seinem großen Ruhme gesagt, für das beste, nichts weiter von diesen Instrumenten auszugeben, dagegen aber desto fleißiger auf Verbesserung der von He. Jo. S. Bach bemerkten Fehler zu denken. Hieran arbeitete er viele Jahre. Und daß dies die wahre Ursache dieses Verzugs sei, zweifle ich um so viel weniger, da ich sie selbst von Herrn Silbermann aufrichtig habe bekennen hören. Endlich, da Herr Silbermann wirklich viele Verbesserungen, sonderlich in Ansehung des Traktaments gefunden hatte, verkaufte er wieder eins an den fürstlichen Hof zu Rudolstadt. . . Kurz darauf ließen des Königs von Preußen Maj. eines dieser Instrumente, und als dieses Dero allerhöchsten Beifall fand, noch verschiedene mehr von Herrn Silbermann verschreiben. An allen diesen Instrumenten sahen und hörten sonderlich die, welche, so wie auch ich, eines der beiden alten gesehen hatten, sehr leicht, wie fleißig Herr Silbermann an deren Verbesserung gearbeitet haben mußte. Herr Silbermann hatte auch den löb-

[32] Musica mechanica II, S. 116.

[33] Nach einer ziemlich wahrscheinlichen Berechnung baute Silbermann diese beiden Hammerklaviere etwa um 1733.

lichen Ehrgeiz gehabt, eines dieser Instrumente seiner neuen Arbeit dem sel. Herrn Capellmeister Bach zu zeigen und von ihm untersuchen zu lassen, und dagegen von ihm völlige Gutheißung erlanget."

Dies waren die Silbermannschen Fortepianos, die Bach, nach Forkels Bericht, in den Sälen des Potsdamer Schlosses vor Friedrich dem Großen probieren mußte. Der König hatte ihrer im ganzen fünfzehn zusammengebracht. „Jetzt sollen sie alle als unbrauchbar in verschiedenen Winkeln des königl. Schlosses umherstehen", schreibt Forkel in seiner Bachbiographie anno 1802[34].

Diese Notiz kam dem verdienten Musikhistoriker Robert Eitner in den Sinn, als er anno 1873 eines Nachmittags durch Regenwetter in Potsdam zurückgehalten wurde. Er ging ins Schloß und fand eines der Silbermannschen Instrumente im Zimmer Friedrichs des Großen[35]. Wir besitzen also noch eines der Klaviere, auf dem der alte Bach dem alten Fritz vorgespielt hat.

Besonderes Gefallen muß er aber auch damals an dem neuen Instrument nicht gefunden haben. Er gab sich wenigstens keine Mühe, eins in seinen Besitz zu bekommen. In seinem Nachlaß finden sich fünf Klavizimbel angeführt, darunter die drei mit Pedal, die er dem jüngsten Sohne geschenkt hatte[36].

So blieb er beim Alten, und zwar beim Allerältesten: beim Klavichord. Dies war sein Lieblingsinstrument. Das Klavizimbel war ihm zu seelenlos, obwohl er die Wirkungen, welche man durch die Abwechslung zwischen den zwei Klavieren hervorbringen kann, wohl zu schätzen und zu verwerten wußte. Er spielte es im Konzert. Für sich selber, zur musikalischen Privatunterhaltung und zum Studieren, wie Forkel sagt, bediente er sich nur des Klavichords. „Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattierungen des Tons hervorgebracht werden könne, als auf diesem zwar tonarmen, aber im kleinen außerordentlich biegsamen Instrument[37]." Auch Mattheson hatte das Klavichord lieber als das Klavizimbel, wegen der „Delikatesse",

[34] S. 10.

[35] Eitner. Monatshefte für Musikgeschichte, 1873. „Ein altes Pianoforte." Ebendaselbst gibt Eitner eine genaue Beschreibung des Instruments.

[36] Spitta II, S. 958.

[37] Forkel, S. 17.

wie Adlung sich ausdrückt. Letzterer ist auch der Meinung, daß man „die Manieren" auf keinem andern Instrument „so wohl exprimieren könne als auf dem Clavichordio", und daß „keines so lieblich und so lange nachsinge"[38].

Damals war jeder Künstler noch ein wenig Instrumentenbauer und jeder Instrumentenbauer noch etwas Künstler. Zum mindesten erwartete man von jedem tüchtigen Spieler, daß er sein Instrument gut unterhalten könne. Dazu gehörte das Stimmen und, beim Klavizimbel, das Erneuern der defekten Kiele. In beidem war Bach Meister. „Seinen Flügel", schreibt Forkel, „konnte ihm niemand zu Dank bekielen; er tat es stets selbst. Auch stimmte er sowohl den Flügel als sein Klavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete[39]."

Zwar war er nicht so weit wie Adlung, der in seinen Mußestunden selber Klaviere baute, bis er durch einen Brand seine sämtlichen kostbaren Hölzer verlor. Aber er ersann ein Lautenklavier, das er durch den Orgelbauer Zacharias Hildebrand ausführen ließ. Agricola schildert das Instrument, das er selber gesehen hatte, in Adlungs Werk[40]. Was Bach mit diesem Klavier wollte, ist nicht

---

[38] Adlung. Musica mechanica II, S. 144 und 152. Merkwürdig berührt die Tatsache, daß in dem Instrumentennachlaß Bachs kein einziges Klavichord aufgezählt wird. Karl Nef, in seinem interessanten Aufsatz „Klavizimbel und Klavichord", glaubt daraus schließen zu müssen, daß es sich mit Bachs Vorliebe für das Klavichord nicht so verhalten könne, wie Forkel berichtet. S. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903, S. 29.

[39] Forkel, S. 17.

[40] Agricola bei Adlung. Musica mechanica II, S. 139. „Der Verfasser dieser Anmerkungen erinnert sich, ungefähr im Jahre 1740 in Leipzig ein von dem Herrn Johann Sebastian Bach angegebenes und von Herrn Zacharias Hildebrand ausgearbeitetes Lautenklavizimbel gesehen und gehört zu haben, welches zwar eine kürzere Mensur als die ordentlichen Klavizimbel hatte, in allem übrigen aber wie ein ander Klavizimbel beschaffen war. Es hatte zwei Chöre Darmsaiten und ein sogenanntes Oktävchen von messingnen Saiten. Es ist wahr, in seiner eigentlichen Einrichtung klang es (wenn nämlich nur ein Zug gezogen war) mehr der Theorbe als der Laute ähnlich. Aber wenn der bei den Klavizimbeln sogenannte Lautenzug (— gemeint ist die Dämpfung der Metallsaiten —) mit dem Kornettzuge gezogen wurde, so konnte man auch beinahe Lautenisten von Profession damit betrügen."

Nach Rudolf Bunge (Johann Sebastian Bachs Kapelle zu Cöthen. Bachjahrbuch 1905, S. 29) hat der Meister ein Lautenklavizimbel schon durch einen Cöthener Tischlermeister anfertigen lassen.

ganz klar. Es konnte ihm einzig dazu dienen, seine Lautenkompositionen auf einem Tasteninstrument vorzutragen.

Praktische Bedeutung hingegen hatte die Erfindung der Viola pomposa, die Bach durch den Leipziger Hofinstrumentenmacher Hoffmann bauen ließ. Sie war fünfsaitig, auf die Töne C′ G d a ē gestimmt, stand also in der Mitte zwischen Bratsche und Violoncell und wurde wie eine Geige gehalten. Bach ließ darauf die schwierigen und raschfigurierten Bässe in der Begleitung der Arien ausführen. Von diesem Instrument berichtet uns Ernst Ludwig Gerber (1746—1819), der drei regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen als Jurist und Hoforganist diente und seine Mußezeit mit der Zusammenstellung eines historisch-biographischen Tonkünstlerlexikons ausfüllte, das die Arbeit Walthers vervollständigen sollte[41]. Sein Vater, ebenfalls Jurist und Hoforganist der Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen, war von 1724—1727 Bachs Schüler in Leipzig gewesen und hatte damals die Viola pomposa als Ersatz für Violoncell verwenden hören. Wie sehr die Leistungen dieses Instruments Bach befriedigten, ersieht man daraus, daß er den fünf Sonaten für Violoncellsolo eine solche für Viola pomposa beifügte. Wann er dieses Instrument konstruieren ließ, ob schon in Cöthen oder erst in Leipzig, läßt sich nicht mehr feststellen. Auch ein Pedal-Glockenspiel hat er erdacht; es sollte an der Orgel der Blasiuskirche in Mühlhausen angebracht werden. Ob es dazu kam, ist fraglich, da Bach diese Stadt verließ, ehe die Reparatur der Orgel, die er leitete, vollendet war[42]. Später hat er auf solche Spielereien bei Orgeln nichts mehr gegeben.

Sonst fiel in seine Zeit noch das Aufkommen der Oboe d'amore und die Vervollkommnung der Flûte traversière, die die alte Flûte à bec ersetzte. Daß der Meister sich zu Cöthen mit der Erfindung

---

[41] „Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler". Erster Teil A—M. 1790; Zweiter Teil N—Z. 1792. Leipzig bei Breitkopf. Die Notizen über die Viola pomposa finden sich I, Spalte 90 und 491 ff. Die zweite Ausgabe dieses Werks erschien als „Neues historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler" in vier Bänden (1812 I u. II; 1813 III; 1814 IV. Kuhnel, Leipzig). Für die Musikgeschichte des XVIII. Jahrhunderts sind Gerbers Werke von unschätzbarem Wert. Über die Viola pomposa siehe auch Spitta I, S. 678 und 824 ff.; II, S. 731.

[42] Spitta I, S. 350.

einer Spieluhr verweilt haben soll, ist die Erfindung eines seiner Biographen[43].

Von bleibendem Werte für alle Zeiten war eine Neuerung, die Bach im Fingersatz einführte. Der Meister verlangte sowohl auf der Orgel wie auf dem Klavier ein absolut und peinlich gebundenes Spiel. Ein solcher Vortrag war aber nicht möglich ohne Reform der Technik. Damals setzte ein jeder die Finger, wie es ihm gerade einkam; den Daumen gebrauchte man nicht, oder nur im Notfalle. „Mein seliger Vater", berichtet Emmanuel in seinem ‚Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen', „hat mir erzählt, in seiner Jugend große Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn es bei großen Spannungen nötig war. Da er nun einen Zeitpunkt erlebet hatte, in welchem nach und nach eine gantz besondere Veränderung mit dem musikalischen Geschmack vorging, so wurde er dadurch genötigt, einen weit vollkommeneren Gebrauch der Finger sich auszudenken, besonders den Daumen, welcher außer andern guten Diensten hauptsächlich in den schweren Tonarten gantz unentbehrlich ist, so zu gebrauchen, wie ihn die Natur gleichsam gebraucht haben will[44]".

Etwa gleichzeitig mit Bach war François Couperin (1668—1733) in Paris auf den neuen Fingersatz gekommen und hatte ihn in seinem Werke »L'art de toucher le clavecin« (1717) veröffentlicht. Da Bach sich mit Couperins Werk eingehend beschäftigte, glaubte man, er habe seinen Fingersatz von diesem, was aber Emmanuel Forkel gegenüber mit Recht abwies. Er macht darauf aufmerksam, wieviel radikaler die Reform seines Vaters im Vergleich zu der Couperins sich ausweist[45].

Man hüte sich jedoch, den Bachschen Fingersatz mit dem modernen zu identifizieren. Er war reicher als unserer, weil er den Übergang von einem Alten zu einem Neuen darstellt, gerade wie des Meisters Harmonien so reich sind, weil er in Dur und Moll schreibt und dennoch noch ganz in der Gewöhnung der alten Ton-

[43] Bitter. Joh. Seb. Bach I, S. 161. Er meint, daß eine auf dem Schlosse zu Nienburg a. S. befindliche Spieluhr früher auf dem Schloß zu Cöthen gewesen und von Bach angefertigt sei.

[44] Erstes Hauptstück. „Von der Fingersetzung", S. 15.

[45] Forkel, S. 15. Beispiele Bachscher Fingersätze finden sich in Friedemanns Klavierbüchlein.

arten steht. So behielt er vom alten Fingersatz das einfache Überschlagen eines Fingers über den andern bei und fügt den Daumenuntersatz als etwas Neues hinzu.

In der Folge kam dann dieses freie Überschlagen immer mehr in Wegfall; die Fingersetzung basierte fast einzig auf den durch Daumenuntersetzung möglichen Kombinationen. Emmanuel steht zwischen seinem Vater und der modernen Methode. Er behält das Überschlagen der Finger im Prinzip noch bei, verwirft aber, daß man den zweiten über den dritten, den dritten über den zweiten und den vierten über den kleinen Finger setzt. Das Unterschlagen des Daumens unter den fünften Finger ist ihm ein Greuel. Überhaupt weiß er mit dem kleinen Finger nicht viel anzufangen. Also wird auch Bach ihn nicht ausgiebig benutzt haben[46].

Jeder Spieler Bachscher Werke kommt — wenn er sich nicht in die kompliziertesten Substitutionen verirren will — dazu, von gewissen Fingerüberschlagungen, besonders des dritten über den vierten und des vierten über den fünften, einen nicht allzu seltenen Gebrauch zu machen, so daß uns Bachs Musik selber über seinen Fingersatz belehrt und ihn uns bis zu einem gewissen Grade wieder aufnötigt.

Weiter gehörten zur Bachschen Spielart stark eingebogene und lockere Finger und lockeres Handgelenk. Die Finger ruhten direkt auf den Tasten. Er selber soll mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vorderen Gelenke der Finger waren in Bewegung; die Hand behielt auch bei den schwersten Stellen ihre gerundete Form; die Finger hoben sich nur wenig von den Tasten.

Sein Anschlag war sehr kompliziert. Es kam ihm hauptsächlich auf einen singenden Ton an. Darum ließ er die Taste nach dem Niederdrücken nicht einfach liegen und aufsteigen, sondern hob sie durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach der inneren Fläche der Hand, um so der Saite die gehörige Zeit zum Vibrieren und Ausklingen zu lassen. Dadurch wurde der Ton nicht nur verlängert, sondern auch verschönert, und der Meister sah sich instand gesetzt, selbst auf einem so tonarmen Instrument, wie das Klavichord war, sangbar und zusammenhängend zu spielen[47].

[46] S. Emmanuels Fingersätze der Tonleitern „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ Band I, 1759, S. 21—31.

[47] Über Bachs Anschlag berichtet ausführlich Forkel, S. 12.

Diese Spielart bezieht sich natürlich nur auf das Klavichord, wo Finger und Saite in lebendigem Verhältnis zueinander standen, nicht auf das Klavizimbel. Bachs Anschlag war also durch und durch modern, denn alle neueren und neuesten Untersuchungen über das „Singen" auf dem Klavier stimmen darin überein, daß sie es nicht nur vom Niederdrücken, sondern ebenso sehr von der Regulierung des Aufsteigens der Taste abhängig sein lassen. Auch darin ist Bach ganz modern, daß er nicht von einem „Anschlag", sondern nur von einer bewußten Kraft- und Druckübertragung auf die Taste geredet haben wollte. Sébastien Erards Erfindung der doppelten Auslösung (1823), welche eine unendlich mannigfaltige Abstufung in dem Wiederanschlag eines Tones ermöglicht, wäre von Bach also mit Freuden begrüßt worden, wie überhaupt die Mechanik des modernen Klaviers nur die Erfüllung seiner kühnsten Träume ist. Nicht ganz einverstanden würde er mit der Größe unserer Tasten sein und mit dem Kraftaufwand, den ihre Bewegung erfordert.

Über seinen Pedalsatz auf der Orgel wissen wir nichts Genaues. Es ist anzunehmen, daß er wenig Absatz gebrauchte, da die Kürze der damaligen Tasten es nicht erlaubte. Hingegen wird er das einfache gebundene Gleiten mit der Spitze ausgiebig verwandt haben, da es durch die damalige enge Mensur der Pedale, an der er festhielt, geradezu geboten war.

Den Hörern fiel neben der Plastik und Klarheit seines Spiels vor allem die Ruhe, die er dabei bewahrte, auf. Scheibe und Forkel weisen darauf als auf etwas ganz Besonderes hin[48]. Unsere Pianisten und besonders unsere Organisten täten gut, ihn darin zum Vorbild zu nehmen.

Über Bach als Violinspieler wissen wir leider wenig. So viel ist sicher, daß er die Technik des Instruments aufs eingehendste studiert hatte, denn sonst hätte er die Sonaten für Solovioline so nicht komponieren können. Auch die Bindungen, die er für die Streicher in den Partituren angibt, zeigen den Meister.

Wie zu Bachs Zeiten Violine gespielt wurde, wissen wir nicht genau[49]. Es scheint sich immer mehr zu bestätigen, daß damals

---

[48] Forkel, S. 14. Scheibe I, S. . . .

[49] Das Folgende nach Arnold Schering. Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters. Bach-Jahrbuch 1904, S. 113.

die Haare des Violinbogens ohne Schraube an der Stange befestigt waren und von dem Daumen der rechten Hand nach Belieben fester oder lockerer gespannt wurden. Die „springenden“ Bogenstricharten kamen also nicht in Betracht; hingegen wurde das doppelgriffige Spiel in einer Weise ermöglicht und erweitert, von der wir uns heute, bei der Spannung unserer Bogen, keinen Begriff mehr machen können. Die Akkordverbindungen der Chaconne, die wir heute mühsam durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorbringen, hatten damals, wo man den Bogen dann augenblicklich entspannte, daß er sich über dem dünnen Saitenbezug wölbte, weder Schwierigkeit noch Härte. Was für eigenartige Klangwirkungen sich aus jener Technik ergaben, können wir uns kaum mehr denken. Für Echowirkungen ließ man die Haare plötzlich ganz locker und erreichte damit einen säuselnden, ätherischen Ton.

Bei Kammermusik spielte Bach mit Vorliebe die Bratsche. „Er befand sich mit diesem Instrument gleichsam in der Mitte der Harmonie, aus welcher er sie von beiden Seiten am besten hören und genießen konnte[50].“

Seine Meisterschaft im Improvisieren war bekannt. Er wurde häufig von Freunden gebeten, sich auf der Orgel hören zu lassen, und willfahrte ihnen gewöhnlich aufs freundlichste. Am liebsten mag er dazu die Orgel der Universitätskirche benutzt haben, da sie seinen Wünschen besser entsprach als die zu St. Thomas, obwohl sie ihn auch nicht voll befriedigte. Er hat es selber immer bedauert, „keine recht große und recht schöne Orgel zu seinem beständigen Gebrauche gegenwärtig zu haben“[51].

Mochte er nun auch zwei Stunden improvisieren: das Thema blieb von Anfang bis zu Ende dasselbe. Zuerst gebrauchte er es zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Dann zeigte er seine Registrierkunst an einem Trio oder einem vierstimmigen Satz; darauf kam gewöhnlich ein Choralvorspiel. Zum Schluß brachte er eine neue Fuge über das alte Thema. So wenigstens berichtet Forkel, der auch mitteilt, daß, nach einem Ausspruch

---

[50] Forkel, S. 46.

[51] Nekrolog in Mizlers musikalischer Bibliothek IV. Erster Teil, 1754, S. 172. Jedoch ist fraglich, ob er die Orgel der Universitätskirche, da der Gottesdienst daselbst ihm nicht unterstand, zu seiner freien und jederzeitigen Verfügung hatte.

Emmanuels, die erhaltenen Orgelkompositionen von der Großartigkeit der Bachschen Orgelimprovisation keinen rechten Begriff geben könnten[52].

Orgelbauer und Organisten erschraken, wenn sie den Meister registrieren sahen. „Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen, wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang, und nur etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren nicht hervorgebracht werden konnte[53].

Das bezieht sich aber nur auf die Art, wie Bach sich die Register der Orgel für sein Präludium oder seine Fuge zu Anfang einstellte, nicht etwa auf ein stetes Registerwechseln während des Spiels, womit man heute seine Orgelwerke zur Geltung bringen zu müssen glaubt. Bach kannte dieses Verfahren ebensowenig wie das moderne Orchestrieren.

Ein besonderes Vergnügen bereitete es ihm, sich beim Phantasieren in allen möglichen Tonarten zu ergehen und auch in die entferntesten so hin- und aus ihnen zurückzugelangen, daß man es nicht merkte und glaubte, er habe nur im innern Kreise einer einzigen Tonart moduliert[54].

„Im Dirigieren war er sehr akkurat und im Zeitmaße, welches er gemeiniglich sehr lebhaft nahm, überaus sicher", meldet der Nekrolog. Auch Forkel hebt seine lebhaften Tempi hervor. Das ist aber relativ, mit Rücksicht auf die damalige Temponahme, zu verstehen.

Daß Bach beim Phantasieren sich an ein einziges Thema hielt, befremdet auf den ersten Blick. Man würde erwarten, daß dieses erfindungsreiche Genie unter der Last der ihm zuströmenden Ideen und Gedanken so erdrückt wurde, daß es bei dem einen Thema gar nicht bleiben konnte, sondern ihnen allen Gestalt geben mußte.

---

[52] Forkel, S. 18 u. 22.

[53] Forkel, S. 20.

[54] Forkel, S. 17. Jedoch geht das „Harmonische Labyrinth", das uns unter Bachs Namen überliefert ist, wohl kaum auf ihn zurück. Spitta I, S. 654. Mitgeteilt ist dieses kuriose Stück B. G. XXXVIII, S. 225. Im Vorwort wird auf die Möglichkeit hingewiesen, daß es auch von Heinichen, dem bekannten Musiktheoretiker, stammen könne.

Dem war nicht so. Alles deutet darauf hin, daß Bach nicht leicht, sondern langsam und schwer erfand. Man lasse sich nicht dadurch täuschen, daß wir von ihm fast keine Skizzen und Versuche besitzen, und daß seine Kantatenpartituren den Eindruck erwecken, aus einem Guß entstanden zu sein, und zwar so schnell, daß die eilende Schrift den Gedanken kaum folgen konnte. Allerdings mag Ausarbeitung und Durchführung des Themas Bach zuweilen nicht allzu viel Zeit gekostet haben, da bei ihm sehr oft das ganze Stück mit allen seinen Peripetien durch das Thema schon gegeben ist. Es leitet sich mit einer gewissen ästhetisch-mathematischen Notwendigkeit daraus ab, von dem Formelhaften ganz abgesehen, das bei einem Choralchor, einer Fuge oder einer Da capo-Arie für die Gestaltung des Stückes mit in Betracht kommt.

Was aber ein solches charakteristisches Thema, das sich dann wie nach geheimnisvollen, inneren Gesetzen zu einem an Peripetien einzig reichen Tonstück auslebt, für eine schwere und lange Geistesarbeit voraussetzte, kann man nur ahnen. Hätte Bach in genialer Art Themen aus dem Ärmel geschüttelt, wie man so gemeinhin annimmt, so wäre unbegreiflich, wie sie alle so außerordentlich charakteristisch und reich sind. In allen seinen Werken findet sich kein einziges, das banal anmutet. Aber auch bei keiner dieser von innerem Leben bebenden Tonlinien hat man den Eindruck müheloser Erfindung. Diese Empfindung verstärkt sich, je tiefer man in Bach eindringt[55].

Bach arbeitete also wie der Mathematiker, der eine ganze Operation im Geiste vor sich sieht und sie nun nur noch in bestimmten Werten ausführen muß. Seine Schaffensart — die Bemerkung ist von Spitta — war darin von der Beethovens ganz verschieden. Dieser experimentierte mit seinen Gedanken. Das liegt aber auch beidemal an der Musik selber. Bei Beethoven spielt sich der Fortgang des Stückes in „Ereignissen" ab, die vom Thema unabhängig sind. Diese fehlen bei Bach. Bei ihm ist alles „Geschehen" nur ein Ausfluß des Themas.

Bezeichnend für sein Schaffen ist, daß er gewöhnlich kurz hinter-

[55] Das Urteil des Nekrologs über die Bachschen Themen lautet: „Seine Melodien waren zwar sonderbar; doch immer verschieden erfindungsreich und keinem andern Komponisten ähnlich" (S. 170).

einander eine Reihe von Werken derselben Gattung produzierte, als wollte er ein ihm vorschwebendes Gebilde in allen seinen möglichen Charakteren zu Ende verfolgen und als müßte er die Idee erst voll auskosten, ehe er zu etwas anderem überginge. Innerlich verwandte Stücke sind bei ihm fast immer zeitlich miteinander entstanden.

Selten, daß er ein Werk wieder vornahm, ohne es gründlich zu überarbeiten. Jede Abschrift war für ihn ein Bessermachen. Doch gingen diese Korrekturen, so einschneidend sie sein mochten, gewöhnlich nur auf das Detail, während der Plan des Stückes nur ausnahmsweise davon betroffen wurde. Unter den tiefer eingreifenden Umarbeitungen wäre die der Johannespassion zu nennen. Gegen Ende seines Lebens scheint er eine Durchsicht seiner sämtlichen Instrumentalwerke vorgehabt zu haben. Der Tod ereilte ihn, während er mit der Revision der Choralvorspiele beschäftigt war.

In Bachs Schriftstücken offenbart sich derselbe mathematische Grundzug seines Wesens, den man in seinen Kompositionen findet. Mag es sich um eine Eingabe an den Kurfürsten, um die Aufstellung und Begründung des Anschlags einer Orgelrenovierung oder um ein Memorial an den Rat handeln: immer wird man durch dieselbe logische Klarheit und Plastik gefesselt. Kein Wort zuviel, keines zuwenig. Die Lektüre wird zum ästhetischen Genuß. Aber da, wo er etwas Gefühlsmäßiges ausdrücken will, versagt ihm die Sprache vollkommen. Das, was wir an Texten mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückzuführen berechtigt sind, ist so verworren und kraus, so unsinnig geradezu, daß man sich fragt, wie ihm solche Sätze aus der Feder kommen konnten, von dem sächsischen Dialekt, der sich in seinen Versen breit macht, gar nicht zu reden. Man erinnere sich aber, daß dieser merkwürdige Umschlag sich fast regelmäßig da einstellt, wo sich die mathematischen Geister auf dem Gebiete des phantasievollen Denkens, sei es Dichtung oder philosophische Spekulation, ergehen.

Fast noch besser würde man vom architektonischen Sinn Bachs reden. Das, was an seinen Werken so elementar ästhetisch wirkt, ist die Harmonie des Ganzen, in die sich das lebendige und überreiche Detail wie von selbst einfügt. Bachs Musik ist die vollendete Gotik der Tonkunst. Je weiter er fortschreitet, desto einfacher und großzügiger wird die Linie in seinen Fugen. Die große Orgelfuge in G moll gehört zu den vollendetsten in dieser Hinsicht. Sie ist

überreich an überraschendsten und interessantesten Peripetien; aber keine derselben lenkt das Interesse auf sich ab, sondern alle scheinen sie nur da zu sein, um den im Grunde so einfachen Aufbau in seiner ganzen Lebendigkeit und Klarheit herauszuarbeiten.

Die plastische Gesamtlinie ist bei Bach, viel mehr als bei irgend einem andern Komponisten, das Resultat der optischen Wirkung des Details. Sie liegt nicht ohne weiteres da, sondern bedarf, um in die Erscheinung zu treten, einer synthetischen Funktion des ästhetischen Vorstellens von seiten des Hörers. Auch der beste Musiker steht beim ersten Anhören einer Bachschen Fuge einem Chaos gegenüber; auch dem mittelmäßigen lichtet sich dieses Chaos bei wiederholtem Hören und läßt die klaren, großen Linien erscheinen.

Es ist uns eine Anekdote erhalten, aus der wir erfahren, daß Bach auch in der praktischen Architektur der Gebäude einen ganz ungewöhnlichen Scharfblick besaß. „Als er in Berlin war", erzählt Forkel, „wurde ihm das neue Opernhaus gezeigt. Alles, was in der Anlage desselben in Hinsicht auf die Ausnahme der Musik gut oder fehlerhaft war und was andere erst durch Erfahrung bemerkt hatten, entdeckte er beim ersten Anblick. Man führte ihn in den darin befindlichen großen Speisesaal; er ging auf die oben herumlaufende Galerie, besah die Decke und sagte, ohne fürs erste weiter nachzuforschen, der Baumeister habe hier ein Kunststück angebracht, ohne es vielleicht zu wollen und ohne daß es jemand wisse. Wenn nämlich jemand an der einen Ecke des länglicht viereckichten Saales oben ganz leise gegen die Wand einige Worte sprach, so konnte es ein anderer, welcher übers Kreuz an der andern Ecke mit dem Gesichte gegen die Wand gerichtet stand, ganz deutlich hören, sonst aber niemand im ganzen Saal, weder in der Mitte noch an irgend einer andern Stelle. Diese Wirkung kam von der Richtung der an der Decke angebrachten Bogen, deren besondere Beschaffenheit er beim ersten Anblick entdeckte[56]."

Der Mann mit diesem offenen und klaren Verständnis für alles, was seine Kunst anging, mußte ein guter Lehrer sein. Daß er bei den Schülern von St. Thomas nichts erreichte, daran waren besondere äußere Umstände und Schwierigkeiten und sein Unvermögen, Disziplin zu halten, schuld. Das Ratsmitglied, welches in der

[56] Forkel, S. 20 und 21.

Sitzung nach seinem Tode äußerte, „Herr Bach wäre zwar ein großer Musiker, aber kein Schulmann gewesen", hatte ganz recht. Kant sagte mit Rückblick auf seine Hauslehrerjahre von sich, daß es mit besseren Absichten niemals einen schlechteren Hauslehrer gegeben habe. Von Bach könnte man behaupten, daß mit größerem Lehrtalent keiner jemals ein schlechterer Schulmeister gewesen sei. Aber denen, die bei ihm lernen wollten, war er ein ausgezeichneter Führer.

Die Namen einiger seiner Schüler sind uns noch erhalten. In Weimar und Cöthen waren es: Johann Martin Schubart, der 1717 daselbst sein Nachfolger im Organistenamt wurde; Johann Caspar Vogler, der später, 1735, bei einem Probespiel in der Marktkirche zu Hannover über zehn andere Kandidaten glänzend siegte; Johann Tobias Krebs, Organist in Buttstedt, der Walther verließ, um Bachs Unterricht zu genießen; Johann Caspar Ziegler, später an der Ulrichskirche zu Halle; Bernhard Bach, sein Neffe aus Ohrdruf, der später seinem Vater nachfolgte und dem wir viele wertvolle Abschriften Bachscher Orgelkompositionen verdanken. Aus der Leipziger Zeit sind namhaft zu machen: Johann Nicolaus Gerber, später Organist und Jurist zu Sondershausen; Samuel Anton Bach, der Sohn Ludwig Bachs aus Meiningen, später Hoforganist daselbst; Johann Ernst Bach, der Sohn von Johann Bernhard in Eisenach; Johann Elias Bach, Kantor zu Schweinfurt, der, schon selber bejahrt, anno 1739 zu seinem Verwandten in die Lehre kam; Johann Ludwig Krebs, der Sohn des alten Weimarer Schülers, der von 1726 bis 1737, zuerst als Thomaner, dann als Student, Bachs Unterricht genoß und den der Meister neben seinen beiden Söhnen am höchsten schätzte, später Organist in Zwickau, dann in Zeitz, zuletzt in Altenburg, wo er 1780 starb; Johann Schneider, Organist zu St. Nicolai in Leipzig, Bachs treuer Gehilfe; Georg Friedrich Einicke, später Kantor zu Frankenhausen; Johann Friedrich Agricola, durch seine Mutter mit Händel verwandt, später, von 1741 an, Organist zu Berlin, nach Grauns Tode (1759) Königlicher Kapellmeister; Johann Friedrich Doles, Bachs zweiter Nachfolger im Kantorat; Gottfried August Homilius, später Kantor an der Kreuzschule zu Dresden; Johann Philipp Kirnberger, den Gerber dem Meister zuführte, starb als Hofmusikus der Prinzessin Amalia von Preußen anno 1783; Rudolph Straube, der später nach England ging; Christoph Tran=

schel, später ein gefeierter Klavierlehrer in Dresden (gest. 1800); Johann Theophilus Goldberg, der Claveciniſt des Grafen Kayserling, für den Bach die berühmten Variationen schrieb; Johann Christoph Altnikol, der 1749 Bachs Schwiegersohn wurde; Johann Christian Kittel, der bei des Meisters Tode achtzehn Jahre zählte und als Organist zu Erfurt die Bachsche Tradition — er starb 1809 — ins XIX. Jahrhundert hinüberrettete; Johann Gottfried Müthel, später Organist zu Riga, kam zum Meister, als dieser schon krank war[57].

Das Kapitel über die Lehrtätigkeit Bachs gehört zu dem Interessantesten in Forkels Buch. Emmanuel und Friedemann müssen ihm ausgiebig darüber berichtet haben.

„Das erste, was Bach tat, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monate hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beider Hände mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und sauberen Anschlag üben. Unter einigen Monaten konnte keiner von diesen Übungen loskommen, und seiner Überzeugung nach hätten sie wenigstens sechs bis zwölf Monate lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach etlichen Monaten die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Übungssätze in Verbindung gebracht waren[58].“

Dies ist der Ursprung der Kleinen Präludien für Anfänger und der Inventionen, die Bach, nach Forkel, während der Unterrichtsstunden aufsetzte.

Hatten sie das Gefühl des Anschlags erlernt, stellte er ihnen gleich ziemlich schwere Aufgaben. Das ersieht man auch aus Friedemanns Klavierbüchlein, das nach unsern Begriffen etwas rapid progressiv angelegt ist. Mit den „Manieren“, d. h. den Verzierungen, machte er sie gleich von vornherein vertraut. In Friedemanns Klavierbüchlein finden sie sich alle auf der ersten Seite notiert und realisiert, so daß man fast meinen möchte, der Lehrer habe sie zu

[57] Ausführliche Nachrichten über das Wirken und die Lebensschicksale der Bachschüler bei Spitta I, 339, 516ff., II, 719ff. Nicht einbegriffen in obiger Aufzählung sind Thomaner, welche, ohne Bachs besonderen Unterricht genossen zu haben, sich später auf ihn als ihren Lehrer beriefen. Spitta II, S. 729.

[58] Forkel, S. 38.

den ersten Fingerübungen benutzt. Für uns ist jene authentische Auskunft, wie der Meister die Verzierungen ausgeführt haben will, von größter praktischer Bedeutung.

Das Vorspielen von seiten des Lehrers spielte in Bachs Unterricht eine große Rolle. Gerber, der sein Schüler von 1724—27 war, bekam den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers vom Meister nicht weniger als dreimal vorgetragen und rechnete es zu den seligsten Stunden seines Lebens, wenn Bach, unter dem Vorwande, keine Lust zum „Informieren" zu haben, sich an eines seiner vortrefflichen Instrumente setzte und so die Stunden in Minuten verwandelte[59].

Waren die Schüler in der Technik des Instruments einigermaßen vorgeschritten, kam der Kompositionsunterricht hinzu. Eine rein spieltechnische Unterweisung, wie sie heute zum Schaden der Musik fast allgemein üblich ist, gab es damals nicht und am allerwenigsten bei Bach. Die Stücke, die er spielen ließ, dienten zugleich als Kompositionsexempel, wie es die Titel der Inventionen und des „Orgelbüchleins" ausdrücklich besagen[60].

„Den Anfang des Kompositionsunterrichtes", erzählt Forkel, „machte Bach nicht mit trockenen, zu nichts führenden Kontrapunkten, wie es zu seiner Zeit von andern Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meinung nicht für den Komponisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher ge-

---

[59] Sein Sohn erzählt es in seinem Tonkünstlerlexikon I. Spalte 490ff.

[60] „Aufrichtige Anleitung, wormit denen Liebhabern des Claviers, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeiget wird nicht alleine mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute inventiones nicht allein zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu bekommen." 1723.

Im Orgelunterricht entsprachen den Inventionen die zwölf kleinen Präludien und Fugen. Darauf folgten die Choralvorspiele des Orgelbüchleins.

„Orgelbüchlein worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird auf allerhand Art einen Choral durchzuführen, anbei auch im Pedalstudio sich zu habilitieren; indem in solchen darinnen befindlichen Chorälen das Pedal ganz obligat traktiret wird. Dem höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nächsten draus sich zu belehren." Dieses Werk stammt ebenfalls aus der Cöthener Zeit.

hörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle. Bei diesen Übungen setzte er selbst anfänglich die Bässe und ließ von den Schülern nur den Alt und den Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Überall sah er nicht nur auf die höchste Reinigkeit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang aller einzelnen Stimmen."

Man trieb bei ihm also Harmonielehre und Kontrapunkt zusammen und gleich rein praktisch. Die Realisierung jeder Bezifferung sollte in einem richtigen vierstimmigen Satze geschehen, in welchem jede Stimme interessant war. Wir sind noch in der Lage, uns von seinem Unterricht hierin ein klares Bild zu machen. Die Elemente des Generalbaßspieles finden sich von seiner Hand im Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach (1725) aufgezeichnet[61]; dazu kommt ein ausführliches Manuskript, das die „Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbasses für seine Scholaren in der Musik" enthält[62]; drittens besitzen wir eine Albinonische Violinsonate, zu der Gerber die Bezifferung realisierte und die Bach dann durchgesehen hat[63].

Man staunt über die klare und lebendige Anschaulichkeit, mit der Bach, nach diesen Zeugnissen zu schließen, unterrichtet hat. „Um zu vermeiden, daß Quinten und Oktaven aufeinander folgen", sagt er in einer der ersten Stunden, „ist eine alte Regel, daß die Hände allezeit gegeneinander gehen müssen, daß wenn die linke

---

[61] Wiedergegeben Spitta II, S. 951—952.

[62] „Des Königlichen Hoffcompositeurs etc. Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-baß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music. 1738." Mit vielen Notenbeispielen. Dieser Traktat geht auf ein Bachsches Diktat zurück. Mitgeteilt bei Spitta II, S. 913—950.

[63] Mitgeteilt bei Spitta II ganz am Ende. Das ist das wertvollste Dokument, weil es uns zeigt, wie Bach sich eine mustergültige Realisierung der Bezifferung dachte. Es sollte niemand eine Kantate von Bach zu begleiten wagen, ohne dieses von Bach korrigierte Elaborat vorerst gründlich studiert zu haben. Daß ein oder das andere Detail an dieser Begleitung befremdlich ist, soll nicht verschwiegen werden.

hinaufsteigt, die rechte heruntergeht, und wiederum, wenn die rechte hinaufsteigt, die linke heruntergeht[64]."

Ehe die Schüler sich im vierstimmigen Satz frei und sicher bewegten, durften sie ihm nicht mit eigenen Kompositionen kommen. Der Unterricht in der freien Komposition begann mit der zweistimmigen Fuge. Am Klavier zu erfinden, war streng verboten. Derartige Komponisten nannte Bach „Klavierritter"; für solche, die beim Improvisieren ihren Fingern statt ihren Gedanken folgen mußten, hatte er die Bezeichnung „Klavierhusaren"[65].

Verpönt war alles unordentliche Wesen in der Stimmführung. Bach duldete nur obligate, das heißt streng durchgehende Stimmen. Den „vom Himmel gefallenen" harmonischen Füllstimmen bestritt er das Daseinsrecht. Für die sudelige Stimmführung gebrauchte er den Ausdruck „Mantschen".

Jedes Stück, erklärte er seinen Schülern, ist eine Unterhaltung zwischen den einzelnen Stimmen, die die Personen vorstellen. Wenn eine nichts Zweckmäßiges zu sagen hat, darf sie auf eine Weile schweigen, bis sie wieder ganz natürlich in die Unterhaltung hineingezogen wird. Aber keine dürfe dazwischen rufen und ein Wort ohne Verstand und Beruf mit einsprechen.

Wenn sie so die Persönlichkeiten der Stimmen respektierten und zur Geltung brachten, durften seine Schüler sich alle Freiheiten gestatten. Er erlaubte ihnen, im Gebrauch der Intervalle, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles zu wagen, was sie wollten und konnten; nur mußte es einen Sinn haben und zum Ausdruck eines Gedankens dienen. Jeder Übergang mußte in der vorhergehenden Idee begründet sein. Überraschungen, die den Hörer nur frappieren sollten, galten als unstatthaft.

Solange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, durften seine Schüler außer seinen eigenen Kompositionen nichts als klassische Kunstwerke kennen lernen. Um in der Musik voran zu kommen, kannte Bach nur das Verfahren, das er selber befolgt hatte: bei allen wahren Meistern in die Schule zu gehen und aus ihren Werken zu lernen.

Trotz dieses vorzüglichen Unterrichts ist keiner seiner Schüler ein

---

64 Regula 2 der „Vorschriften und Grundsätze".
65 Forkel, S. 23.

großer Komponist geworden. Auch Friedemann und Emmanuel nicht. Es ist schwer, zu einem richtigen Urteil über die schöpferischen Leistungen der Bachschen Söhne zu kommen. Man läuft Gefahr, sie bald zu unter-, bald zu überschätzen. Emmanuels große Bedeutung für die Entwicklung der Klaviersonate erhellt schon aus dem Umstand, daß Haydn, nach seinem eigenen Geständnis, durch das Studium der Werke des Sohnes Bachs auf eine ganz neue Bahn gebracht wurde. Manche der Sonaten Emmanuels haben heute noch nichts von ihrer packenden Schönheit verloren. Aber daneben findet sich in seinen Werken so vieles herzlich Unbedeutende, daß man ihn zuletzt doch nur unter die interessanten Talente rechnen kann. Friedemann war genialer. In seinen Vokalkompositionen erinnert manches an die Art des Vaters. Aber seine Schaffenskraft erlahmte allzu früh. Seinem geistvollen Orgelkonzert in D moll stellte der Vater ein ehrendes Zeugnis aus, indem er es eigenhändig abschrieb. Dieses interessante Autograph findet sich auf der Berliner Bibliothek. Das ist aber das einzige, was von Bachs Söhnen in der Orgelkomposition überhaupt geleistet wurde. Emmanuels sieben Orgelsonaten — darunter nur eine mit obligatem Pedal — sind geradezu eine Verleugnung der Orgelkunst Johann Sebastians[66].

---

[66] Analysen der Kompositionen Emmanuels und Friedemanns in Bitters Werk über Bachs Söhne I u. II, 1868.

Emmanuels bekanntestes Kirchenoratorium „Die Israeliten in der Wüste" stammt aus dem Jahre 1775. Er hat auch Klopstocks „Morgengesang am Schöpfungsfeste" (1784) und Ramlers „Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" (1787) in Musik gesetzt. Am Ende seines Lebens schrieb er noch zwei Passionen, die erste nach Matthäus (1787), die zweite nach Lukas (1788). Am weitesten verbreitet waren seine Melodien zu den geistlichen Liedern zeitgenössischer Dichter. „Charakteristische Stücke" für Klavier hat er in Menge geschrieben (La Buchholtz; La Stahl; La Complaisante; Les langueurs tendres; La Capricieuse etc.). Orchestersymphonien zählt man neunzehn; Klavierkonzerte mit Orchesterbegleitung siebenundvierzig, Sonaten komponierte er an die hundert. Einen großen Teil derselben gab er in Heften zu je sechs heraus. Überhaupt hatte er, zum Unterschied von seinem Vater, die Genugtuung, die meisten seiner Werke veröffentlicht zu sehen. H. v. Bülow hat sechs seiner Sonaten bei Peters neu herausgegeben; sechs Hefte erschienen bei Leukart. Ein vollständiges Verzeichnis der Kompositionen Emmanuels hat Alfred Wotquenne, Bibliothekar am Brüsseler Konservatorium, zusammengestellt. (Breitkopf und Härtel, 1905.) Von Friedemann ist wenig gedruckt. Sein Orgelkonzert (bei Peters erschienen) sollte jeder Organist kennen; Suiten und Klavierkonzerte bei Steingräber (Riemann).

Als ausübende Künstler stehen sie in ihrer Zeit einzig da. Charles Burney, der bekannte englische Musikhistoriker, der Emmanuel während seiner Festlandsreise anno 1772 besuchte, war — er erzählt es in seinen Reisebriefen — von seinem Klavierspiel ganz ergriffen. Über dem Improvisieren soll er wie geistesabwesend regungslos und verzückten Antlitzes vor dem Instrument gesessen haben[67]. Friedemann aber riß seine Hörer noch zur Bewunderung hin, als er, vierundsechzig Jahre alt und durch das unstete Leben und den Trunk schon stark heruntergekommen, anno 1774 in Berlin ein Orgelkonzert gab.

Von ihren schöpferischen Leistungen dachten sie gegenseitig nicht sehr hoch. Friedemann pflegte in bezug auf Emmanuel zu sagen, er habe „einige artige Sächelchen gemacht"[68]. Emmanuel soll über Haydn nicht besonders günstig geurteilt haben.

Der bedeutendste Orgelkomponist aus Bachs Schule war Johann Ludwig Krebs, von dem die witzigen Kunstliebhaber seiner Zeit sagten, „es sei in einem Bach nur ein Krebs gefangen worden"[69]. Seine Orgelchoräle sind gediegene Imitationen der Bachschen.

Das Wichtigste, was uns von den Schülern des Meisters überkommen ist, sind eigentlich zwei Unterrichtswerke, in denen sein Geist nachwirkt: Philipp Emmanuels „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen" und Kirnbergers „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik"[70].

Was liegt schließlich den Genies an dem, was aus ihren direkten Schülern wird? Ihre wahre Unterweisung beginnt, wenn ihr Mund schon längst geschlossen ist und ihre Werke zu reden anfangen. Als Bach seine Schüler immer und immer wieder auf die Werke der

---

67 Dasselbe berichtet J. Fr. Reichardt. Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend. II. Teil, S. 15, 1776.

68 Über ein Zusammentreffen der Brüder, bei dem Emmanuel den mit einer Bande fahrender Musiker herumziehenden Friedemann am Spiel erkannte, berichtet eine alte Anekdote. Leipziger Musikalische Zeitung. 1799—1800. II. Jahrg., S. 830 ff.

69 Forkel, S. 43.

70 „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" I. Band, die Technik des Klavierspiels behandelnd; 118 S. Berlin 1759. II. Band, vom Generalbaßspiel und der freien Phantasie. 341 S. Berlin 1762. „Die Kunst des reinen Satzes in der Musik." I. Teil 1774; II. Teil, Abschnitt 1—3, 1776—1779. Das Werk ist nicht vollständig; es fehlt besonders der Abschluß der Fugenlehre.

Meister, als auf den einzigen förderlichen Unterricht hinwies, konnte er nicht ahnen, daß er sich erst einer kommenden Zeit als wahrer Lehrer offenbaren würde.

Man erzählt, daß Brahms mit Ungeduld jeden neuen Band der Bachgesellschaft erwartete. Hielt er ihn erst in der Hand, so ließ er alles liegen, um ihn durchzugehen, „denn", sagte er, „mit dem alten Bach hat man immer eine Überraschung und, was die Hauptsache ist, man lernt etwas von ihm". Kam ein neuer Band der Händelausgabe, so legte er ihn auf den Schaft und sagte: „Er ist sicherlich interessant; sobald ich Zeit habe, werde ich ihn mir ansehen."

XII. Tod und Auferstehung.

Bach hat sich zeitlebens der besten Gesundheit zu erfreuen gehabt. Er scheint nie ernstlich krank gewesen zu sein. Im Sommer 1729 — wir wissen dies zufällig — hatte er mit einem Unwohlsein zu kämpfen, das ihm deshalb ungelegen kam, weil es ihn verhinderte, Händel, der damals gerade in Halle war, zu besuchen.

Doch war der Zustand seiner Augen von jeher wenig befriedigend gewesen. Bach war in hohem Grade kurzsichtig. Von Schonung war bei ihm niemals die Rede gewesen. In der Jugend saß er, dem Nekrolog und Forkel zur Folge, ganze Nächte hindurch und schrieb Noten ab; die Anforderungen, die er später an seine Sehkraft stellte, waren kaum geringer. So mußte sie ständig abnehmen. Das ist wohl mit einer der Hauptgründe für das Nachlassen seiner Produktivität etwa vom Jahre 1740 ab.

Zuletzt befiel ihn eine schmerzhafte Augenkrankheit. „Er wollte dieselbe, teils aus Begierde Gott und seinem Nächsten mit seinen übrigens noch sehr munteren Seelen- und Leibeskräften ferner zu dienen, teils auf Anraten einiger seiner Freunde, welche auf einen damals in Leipzig angelangten Augenarzt viel Vertrauen setzten, durch eine Operation heben lassen. Doch diese, ungeachtet sie noch

einmal wiederholt werden mußte, lief sehr schlecht ab. Er konnte nicht nur sein Gesicht nicht weiter brauchen, sondern sein im übrigen überaus gesunder Körper wurde auch zugleich dadurch und durch hinzugefügte schädliche Medikamente und Nebendinge gänzlich über den Haufen geworfen, so daß er darauf ein völliges halbes Jahr fast immer kränklich war[1]."

Während der Krankheit setzte er die Revision seiner größeren Choralphantasien, die ihn wohl schon seit längerem beschäftigt hatte, fort. Das Manuskript — aus dem Nachlaß Emmanuels — erzählt ein Stück Leidensgeschichte. Bei der zweiten Version des Chorals „Jesus Christus unser Heiland", erscheint die Handschrift Altnikols, der anno 1749 Bachs Schwiegersohn geworden war[2]. Dann begegnen wir wieder des Meisters klaren Zügen. Er fand sogar die Kraft, eine neue verbesserte Reinschrift der kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her", die er 1747, bei seinem Eintritt in die Mizlersche Sozietät durch den Stich veröffentlicht hatte, anzufertigen.

Die letzte Zeit scheint er ganz im verdunkelten Zimmer zugebracht zu haben. Als er den Tod nahen fühlte, diktierte er Altnikol eine Choralphantasie über die Melodie „Wenn wir in höchsten Nöten sein", hieß ihn jedoch als Überschrift den Anfang des Liedes „Vor deinen Thron tret' ich allhier", das nach derselben Weise gesungen wird, zu setzen. In der Schrift sind alle Ruhepunkte, die sich der Kranke gönnen mußte, abzulesen; die versiegende Tinte wird von Tag zu Tag wäßriger; die im Dämmerlicht bei dicht verhangenen Fenstern geschriebenen Noten sind kaum zu entziffern[3].

Im dunkeln Zimmer, schon von Todesschatten umspielt, schuf der Meister dieses Werk, das selbst unter den seinen einzig dasteht. Die kontrapunktische Kunst, die sich darin offenbart, ist so vollendet,

---

[1] Nekrolog, S. 167. Daneben kommt als Quelle für Bachs Krankheit und Ende nur noch Forkel (S. 10 u. 11) in Betracht. Nach dessen Bericht war der Arzt, der die Operation unternahm, ein Engländer.

[2] Ausgabe der Bachgesellschaft XXV. Jahrg., 2. Lieferung, S. 140 und 142. Die Sammlung, an der Bach zuletzt arbeitete, umfaßt achtzehn Choräle. S. Rusts Vorrede S. 20 und 21.

[3] Der Schluß des Diktats ist abhanden gekommen. Es zählt im ganzen 25½ Takte. Zum Glück wurde dieser Choral in die erste Ausgabe der Kunst der Fuge aufgenommen, so daß wir ihn ganz besitzen.

daß keine Schilderung mehr einen Begriff von ihr geben kann. Jeder Melodieabschnitt wird in einer Fuge behandelt, in welcher die Umkehrung des Themas jedesmal als Gegenthema figuriert. Dabei fließen die Stimmen so natürlich einher, daß man schon nach der zweiten Zeile die Kunst nicht mehr gewahr wird, sondern ganz unter dem Banne des Geistes steht, der aus diesen G dur-Harmonien redet. Das Weltgetümmel drang durch die verhängten Fenster nicht mehr hindurch. Den sterbenden Meister umtönten bereits Sphärenharmonien. Darum klingt kein Leid mehr in seiner Musik nach; die ruhigen Achtel bewegen sich schon jenseits jeglicher Menschenleidenschaft; über dem Ganzen leuchtet das Wort: Verklärung!

Auf einmal schien es sich mit Bachs Augen zu bessern. Eines Morgens beim Erwachen konnte er wieder ganz gut sehen und vermochte auch das Licht zu ertragen. Wenige Stunden später rührte ihn der Schlag. „Auf diesen erfolgte ein hitziges Fieber, an welchem er, ungeachtet aller möglichen Sorgfalt zweier der geschicktesten Leipziger Ärzte, am 28. Juli 1750, des Abends nach einem Viertel auf neun Uhr im sechsundsechzigsten Jahre seines Alters, auf das Verdienst seines Erlösers sanft und seelig verschied[4]."

Die Beerdigung fand am Freitag, den 31., am zweiten sächsischen Bußtag, morgens auf dem Johanneskirchhof statt.

Bach wurde allgemein betrauert. Magister Abraham Kriegel, sein Kollege an der Thomasschule, gedachte seiner in einem Nachrufe[5]. Telemann, der berühmte Künstler, ehrte ihn mit folgendem Sonett:

„Laßt Welschland immer viel von Virtuosen sagen,
Die durch die Klingekunst sich dort berühmt gemacht:
Auf deutschem Boden sind sie gleichfalls zu erfragen,
Wo man des Beifalls sie nicht minder fähig acht't.
Erblichner Bach! Dir hat allein dein Orgelschlagen
Das edle Vorzugswort des „Großen" längst gebracht;
Und was für Kunst dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
Das ward mit höchster Lust, auch oft mit Neid, betracht't.
So schlaf! Dein Name bleibt vom Untergange frei:

[4] Nekrolog.

[5] „Nützliche Nachrichten von denen Bemühungen der Gelehrten und andern Begebenheiten in Leipzig. 1750, S. 680. Spitta II, S. 761.

Die Schüler deiner Zucht, und ihrer Schüler Reih',
Bereiten für dein Haupt des Nachruhms Ehrenkrone;
Auch deiner Kinder Hand setzt ihren Schmuck daran;
Doch was insonderheit dich schätzbar machen kann,
Das zeiget uns Berlin in einem würdgen Sohne[6]."

Mit dem Nekrolog, den die Mizlersche Sozietät ihrem Mitglied schuldete, wurden Emmanuel und Agricola beauftragt. Er erschien 1754[7].

Dieser Nekrolog enthält die bekanntesten Bachanekdoten: das Schicksal des von dem Knaben nächtlicherweise abgeschriebenen Notenhefts, den Wettstreit mit Marchand, das Meisterspiel vor Reinken, den Besuch bei Friedrich dem Großen. Zugleich bietet er die erste Aufzählung der gedruckten und ungedruckten Werke.

Die verewigten Mitglieder der Musikalischen Sozietät wurden überdies noch mit einem „Singgedicht" gefeiert. Mit der „Verfertigung" des Bach zugedachten betraute man einen Herrn Dr. Georg Wenzky[8]. Ein besonderes Meisterstück hat er nicht geliefert. Zuerst werden die Musen angerufen:

Chor: „Dämpft, Musen, euer Saitenspiel!
Brecht ab, brecht ab die Freudenlieder!
Steckt dem Vergnügen itzt ein Ziel:
Und singt zum Trost betrübter Brüder.
Hört was euch das Gerüchte bringt,
Hört was für Klagen Leipzig singt.
Es wird euch stören:
Doch müßt ihrs hören.

Nun erscheint „Leipzig" und verkündet in einem Rezitativ:

„Der große Bach, der unsre Stadt,
Ja der Europens weite Reiche
Erhob, und wenig seiner Stärke hat,
Ist — leider! eine Leiche.

[6] Mitgeteilt in Marpurg. Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. Band I, 1754—1755. S. 561.

[7] Musikalische Bibliothek. Band IV. Erster Teil. S. 129ff. Denkmal dreier verstorbener Mitglieder der Sozietät der Musikalischen Wissenschaften. 1. Georg Heinrich Bümler. Brandenburgisch-Anspachischer Kapellmeister. 2. Gottfried Heinrich Stölzel. Sächsisch-Gothaischer Kapellmeister. S. 158. „Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen weltberühmte Hochedle Herr Joh. Seb. Bach, Königl.-Pohlnischer und Churfürstlich-Sächsischer Hofcompositeur und Musikdirektor in Leipzig".

[8] Es folgt direkt auf den Nekrolog. S. 173.

Nachdem die „Komponisten" und darauf die „Freunde der Tonkunst" ihrem Schmerz in Reimen Luft gemacht haben, treten zuletzt die Mitglieder der „Musikalischen Gesellschaft", als die wahren Eingeweihten, zu einem Klagegesang auf, der als zweistimmige Arie gedacht ist. Am Schlusse erhält der „Verherrlichte" das Wort. Er tröstet die Freunde damit, daß die musikalischen Verhältnisse im Himmel noch besser als die zu Leipzig sind, worauf der Chor das Singgedicht zu Ende bringt.

Mattheson, der tonangebende Kritiker jener Zeit, ließ nach Bachs Tode allen heimlichen Neid, den er zeitlebens gegen ihn gehegt hatte, fahren und widmete der „Kunst der Fuge", die anno 1751 erschienen war, einige begeisterte Zeilen. „Joh. Seb. Bach's sogenannte Kunst der Fuge", schreibt er in demselben Jahr, „ein praktisches und prächtiges Werk von siebenzig Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugenmacher dereinst in Erstaunen setzen, dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louisd'or wagte? Deutschland ist und bleibt doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugenland[9]." Denselben Ton hatte der bekannte Berliner Musiktheoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795) in der Vorrede angeschlagen, die er auf Bitten Emmanuels zu der Kunst der Fuge verfaßte, obwohl er nicht Bachs, sondern, von seinem Pariser Aufenthalt her, Rameaus Schüler war[10].

Dennoch würde man sehr irren, wenn man meinte, Bach sei damals unter die ersten Komponisten Deutschlands gerechnet worden. Der Ruhm galt dem Orgelmeister; bewundert wurde der Theoretiker der Fuge; den Komponisten der Passionen und Kantaten nannte man nur nebenbei. In demselben Bande der Mizlerschen Bibliothek, in welchem der Nekrolog steht, findet sich eine Aufzählung der Künstler, die den Ruhm der deutschen Musik ausmachen, wobei sie in folgender Reihenfolge figurieren: Hasse, Händel, Telemann, die beiden Graun, Stölzel, Bach, Pisendel, Quanz und Bümler[11].

---

9 Spitta II, S. 684.

10 Diese Vorrede findet sich mitgeteilt in der Ausgabe der Kunst der Fuge. B. G. XXV[1], 1875. S. 15. Kirnberger und Marpurg mochten sich gegenseitig nicht leiden.

11 Musikalische Bibliothek, IV. Band. Erster Teil, 1754. Leipzig. S. 107.

Im Verlaufe des XVIII. Jahrhunderts rückte Bach kaum auf. Johann Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten“ (1784) widmet ihm nur einige oberflächliche Seiten, die noch dazu nur dem „Choryphäus aller Orgelspieler“ gelten; auch Gerber in seinem Tonkünstlerlexikon gibt sich nicht die geringste Mühe den Komponisten neben dem Virtuosen zur Geltung zu bringen [12].

Trotzdem dürfen wir gegen die, die das Große damals nicht erkannten, nicht ungerecht sein. Es war nicht ihre Schuld; sie konnten nicht anders. Zunächst kommt hier das Künstlerideal jener Zeit in Betracht. Jene Menschen waren noch zu unbefangen, um neben dem Heute der Kunst des Gesterns zu gedenken. Sie lebten der Überzeugung, daß es mit der Musik immer vorwärts gehe, und daß das Neue, das sie selber schufen, dem Ideale notwendig näher stehen müsse als das Alte, weil es nach diesem gekommen war. Die Zeit war noch nicht weit genug in der Resignation, um den bloß nachschaffenden Künstler schon als Künstler gelten zu lassen. Wer vor dem Publikum auftreten wollte, durfte es nur in eigenen Werken tun. Das galt für so selbstverständlich, daß manche nicht davor zurückschreckten, die Kompositionen anderer unter ihrem eigenen Namen vorzutragen. Erst als die Musiker anfingen sich zu bescheiden und sich darein fanden, statt eigenen Gedanken vergängliches Leben zu geben, sie vollkommener in den Werken anderer zu finden und als rein ausübende Künstler darzustellen, brach die Zeit an, wo die Vergangenheit der Gegenwart nicht als etwas notwendig Überholtes galt. Das war aber erst um die Wende vom XVIII. zum XIX. Jahrhundert. Früher konnte auch Bachs Zeit nicht kommen.

Ferner darf man nicht vergessen, daß schon zu Lebzeiten des Meisters die Kunst einen Weg eingeschlagen hatte, auf welchem sie seine Kantaten und Passionen kaum in Sicht behalten konnte. Man war der Fugen und der Stücke, die sich in obligaten Stimmen

---

Im Kritischen Musikus vom 5. Mai 1739 läßt Scheibe Bach an fünfter Stelle, nach Fux, Hasse, Händel und Telemann rangieren (S. 80).

[12] J. A. Hiller (1728—1801), Thomaskantor von 1789—1801: „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit“. Leipzig, 1784. I. Teil, 320 S. Über Bach, S. 9—23.

Ernst Ludwig Gerber. Neues Tonkünstlerlexikon. 1790—1792. 2. Band.

aufbauten, überdrüssig und sehnte sich nach einer Musik, die natürliches Gefühl, und nur solches, wäre. Der Begriff Natur, der in der Zeit des werdenden Rationalismus die Philosophie und Dichtkunst umgestaltete, machte sich auch in der Tonkunst geltend. Weil sie dem Suchen der Zeit entsprachen, kamen auch den urteilsfähigen Künstlern die damaligen gefühlvollen Kompositionen, die auf „tendren und affektuösen Ausdruck" ausgingen, so unbedeutend sie an sich waren, als der Wahrheit näherstehend vor, als die alten, die in der Zeit der strengen Regel entstanden waren.

Daß Bachs Kunst in ihrer Art auch Natur war, und daß seine streng polyphonen Kompositionen eine vulkanische Gefühls- und Vorstellungswelt wie in Versteinerung in sich eingebettet trugen, konnten die Menschen des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts nicht ahnen. Es hat auf der Welt nichts Unhistorischeres gegeben als den Rationalismus. Die Kunst der Vergangenheit, auf allen Gebieten, war ihm nur Künstelei. Alles Alte war notwendig veraltet, zum mindesten in der Form. Wollte man dem, was es an Inhalt barg, Geltung verschaffen, so mußte man es auf einen einfacheren und natürlichen Ausdruck bringen. In diesem Geiste restaurierte man, was man an alten Gebäuden stehen ließ; in diesem Geiste haben Bachbewunderer jener Zeit, unter ihnen des Meisters Söhne und Zelter, Überarbeitungen seiner Werke vorgenommen, die zum Barbarischsten gehören, was es auf diesem Gebiete überhaupt gibt.

Was Zelter insbesondere angeht, so entdeckte er in Bachs Zopf noch französischen Puder. „Der alte Bach", schreibt er einmal, „ist mit aller Originalität ein Sohn seines Landes und seiner Zeit und hat dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. Man will sich auch wohl gefällig erweisen, und so entsteht, was nicht besteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter. So habe ich mir für mich alleine manche seiner Kirchenstücke zugerichtet und das Herz sagt mir, der alte Bach nickt mir zu, wie der gute Haydn: Ja, ja, so hab' ich's gewollt[13]!"

---

[13] Zelter an Goethe, den 5. April 1827. S. Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam. 3 Bände. Band II, S. 467 u. 468. Am 22. April bittet Goethe

„Bachs Söhne waren die Kinder ihrer Zeit und haben ihren Vater nie begriffen; nur aus Pietät blickten sie mit kindlicher Bewunderung zu ihm empor": dieses Wort Eitners, so hart es scheinen mag, ist wahr [14]. Der Londoner Bach ließ es selbst an der Pietät fehlen. Er sprach von seinem Vater als von der „alten Perrücke".

Der große Komponist Bach war für das Publikum und die Kritiker des ausgehenden XVIII. Jahrhunderts Emmanuel. Keiner hat dem Ruhme seines Vaters mehr im Wege gestanden als er. Burney (1726—1814), der berühmte englische Kritiker, der ihn 1772 auf seiner zweiten Festlandsreise besuchte, feierte ihn als den „größten Komponisten für Klavierinstrumente, der jemals gelebt hat", und meint, er sei nicht nur „gelehrter als sein Vater", sondern lasse ihn auch „in Ansehung der Mannigfaltigkeit der Modulation weit hinter sich zurück". Daß ihm Emmanuel die beiden Bände des Wohltemperierten Klaviers gezeigt habe, wird nur so nebenbei erwähnt, handelt es sich doch um Kompositionen, die der selige Herr Kapellmeister „schon lange für seine Schüler gemacht hatte". Burney war mehrere Tage in Hamburg und fast die ganze Zeit mit Emmanuel zusammen; dieser hat ihn aber keine einzige Note seines Vaters hören lassen [15].

In einem Gespräch mit seinem Besucher machte Bachs Sohn sich über die Komponisten lustig, die es mit Kanons zu tun hätten, und sagte, „ihm wäre es allemal ein sicherer Beweis, daß es demjenigen ganz und gar an Genie fehle, der sich mit einem so knechtischen Studieren abgeben und in so unbedeutende Arbeiten verliebt sein könnte". Hingegen lobte er Hasse, „den listigsten Betrüger", der in seinen Kompositionen, ohne auf die obligate Führung der Stimmen zu sehen, so himmlische Wirkungen hervorbrächte, „wie

---

seinen musikalischen Freund, ihm genauer zu erklären, was er unter französischem Schaum verstehe und wie er ihn vom deutschen Grundelement abheben wolle (II, S. 472). Eine klare Antwort erhielt er von Zelter darauf nicht.

Karl Friedrich Zelter (1758—1832) war Leiter der Berliner Singakademie.

[14] Monatshefte für Musikgeschichte, 1885. „Über Wilhelm Friedemann Bach." Jedoch berichtet Zelter, daß Philipp Emmanuel im Hinblick auf seinen Vater gesagt habe: „Gegen den sind wir alle Kinder". Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, Band II, S. 517.

[15] Carl Burneys Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Band III. Deutsche Übersetzung Hamburg 1773 (Bode). Über Emmanuel, S. 187—220.

man sie niemals von einer vollgepfropften Partitur erwarten dürfte". Das weist auf eine ganz neue Auffassung der Orchesterkomposition hin, wie sie nachher in der Beethovenschen Symphonie verwirklicht wurde, zeigt aber zugleich die ganze Verständnislosigkeit des Sohnes für das Wesen der Partituren seines Vaters.

Für Reichardt, die größte kritische Autorität jener Zeit, steht der alte Bach bedeutend unter Händel, wobei aber beiden miteinander vorgeworfen wird, daß sie an alten Formen gehangen[16]. Den Thomaskantor über Händel zu setzen, wagte nur ein begeisterter Anonymus, der zu jener Zeit in der Allgemeinen deutschen Bibliothek über Bachs Klavier- und Orgelwerke schrieb[17].

Überhaupt schadete der von der ersten Berliner Aufführung des Messias unter Hiller (19. Mai 1786) zu datierende deutsche Händelkult der Sache Bachs ungemein, besonders da Hiller 1789 als Thomaskantor nach Leipzig kam und dort zehn Jahre lang für Händel und Hasse, der sein Lehrer gewesen war, wirkte, als hätte es einen Johann Sebastian Bach niemals gegeben. Als er seine eigene Motettensammlung abgeschlossen hatte und noch ein Übriges für die Mehrung des Bestandes an guter Kirchenmusik tun wollte, verfiel er nicht auf den Gedanken, die wenigen in der Musikbibliothek der Kantorei befindlichen Kantaten Bachs zu veröffentlichen, sondern faßte den Plan, die schönsten Stücke aus Hasses italienischen Opern mit untergelegten deutschen, kirchlichen Texten herauszugeben. Die Geistlichen der Stadt brachten diesem Unternehmen das größte Interesse entgegen[18].

Nach einer Äußerung Zelters suchte Hiller „die Thomaner

[16] Joh. Friedr. Reichardt (1752—1814), Kapellmeister am preußischen Hofe, später, 1792, wegen seiner Sympathie für die französische Revolution seiner Stelle enthoben, hatte auch als Komponist einen großen Namen. Über Bach: Musikalisches Kunstmagazin. 2 Bände (1782—1791) Band I, S. 196. S. auch „Briefe eines aufmerksamen Reisenden". 2 Teile, 1774—1776.

[17] Allgemeine deutsche Bibliothek, von Nicolai herausgegeben. Band 81. Diese Schrift wird erwähnt in Richard Hohenemsers interessanter Studie „Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im XIX. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten?" Leipzig, 1900. 135 S.

[18] Da die von den 200 Subskribenten gezeichneten Beträge nicht ausreichten, konnte der Plan nicht zur Ausführung kommen. Lampadius. Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig, 1902. Leipzig, S. 50.

Muttersöhne mit Abscheu gegen die Kruditäten" Bachs zu erfüllen[19].

Der einzige Thomaskantor der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, der etwas für Bach tat, war Doles, und dieser nur mit halbem Herzen. Obwohl er nämlich sein Schüler gewesen war, hatte er sich für die Komposition zur Regel gemacht, bei der kontrapunktischen Setzart „die gehörigen Schranken zu beobachten und dabey die sanfte und rührende Melodie nicht zu vergessen", in der er sich Hasse und Graun zum Muster wählte[20]. Jedoch gab er — wir wissen es von Rochlitz, der unter ihm Thomaner war — von Zeit zu Zeit Bachsche Werke, unter anderem Motetten und Passionen[21]. Durch Doles lernte Mozart, der ihn verehrte und liebte, die Bachsche Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" kennen. Rochlitz, der bei jener Aufführung zugegen war, erzählt darüber folgendes:

„Mozart kannte Bach mehr vom Hörensagen als aus seinen Werken; wenigstens waren seine Motetten, da sie nie gedruckt waren, ihm noch ganz unbekannt. Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stutzte er; noch einige Takte — da rief er: Was ist das? Und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu sein. Als der Gesang zu Ende war, rief er voll Freude: Das ist wieder einmal etwas, woraus sich was lernen läßt! Man erzählte ihm, daß diese Schule, an der Seb. Bach Kantor gewesen, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als ein Heiligtum aufbewahre. Das ist recht! das ist brav! rief er. Zeigen Sie her! — Man besaß aber keine Partituren dieser Gesänge; er ließ sich daher die ausgeschriebenen Stimmen reichen; und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude, zu sehen, wie eifrig Mozart sich setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Knie, auf die nächsten Stühle verteilte, und alles andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er alles, was von Seb. Bach da war, sorgsam durchgesehen hatte. Er erbat sich eine Kopie und hielt diese sehr hoch[22]."

---

19 Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Ed. Reclam. Band II, S. 507 (19. Aug. 1827).

20 S. Richters Aufsatz über Doles' Selbstbiographie. Monatshefte für Musikgeschichte 1893. Die Nachfolger Bachs waren: Gottlob Harrer (1750—1755), der sich seine musikalische Bildung in Italien geholt hatte; Johann Friedrich Doles (1756—1789); Johann Adam Hiller (1789—1800).

21 Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst, II. Band, S. 210 ff., III. Band, S. 364.

22 Für Freunde der Tonkunst II, S. 212 und 213 Anm. Diese Anekdote hatte Rochlitz schon früher, im ersten Jahrgang der Leipziger musikalischen Zeitung, veröffentlicht.

Derjenige, welcher am besten in der Lage schien, Johann Sebastians Kantaten zu Gehör zu bringen, war Emmanuel, als Kirchenmusikdirektor zu Hamburg. Soviel wir wissen, führte er jedoch nur einige Kantaten und Stücke aus der H moll-Messe auf. Viel hätte er für die Werke seines Vaters jedenfalls nicht tun können, auch wenn er den guten Willen gehabt hätte, da es mit dem Chor und dem Orchester, über die er verfügte, traurig bestellt war. Burney klagt darüber, daß eine Kirchenmusik, die er in der Katharinenkirche hörte — es war eine Komposition Emmanuels —, so gar schwach besetzt gewesen sei ... „und daß sie von der Versammlung zu unaufmerksam angehört wurde"[23]. Von der alten Begeisterung für Kirchenmusik war in Hamburg damals nichts mehr zu finden. „Fünfzig Jahre früher, da hätten Sie kommen sollen", sagte Emmanuel traurig zu seinem Besucher. Überdies ergibt sich aus den Verhandlungen über die Reform der Kirchenmusik nach seinem Tode, daß man ihm die Aufführung von Werken seines Vaters noch übel vermerkt hatte. Wenigstens sehen sich die Pastoren gedrungen, ihn gegen den Vorwurf in Schutz zu nehmen, daß „manche alte Komposition genutzt und mit derselben auch ein alter und oft unerbaulicher Musiktext ausgegeben wurde". Seine Verteidiger entschuldigten ihn damit, „daß es bei der übergroßen Menge der Musiken nicht anders sein konnte"[24]. Daß das Kollegium der Sechziger dann die Abschaffung sonntäglicher Musiken, der Ersparnis halber, durchsetzte und nur die sechs Festmusiken bestehen ließ, zeigt, wie wenig man sich für gottesdienstliche Kunst interessierte.

Nicht besser lagen die Verhältnisse in den übrigen deutschen Städten. Die regelmäßige Musik war abgeschafft worden; die Kantoreienchöre waren meistens eingegangen; freie gemischte Chöre existierten noch kaum und waren im Gottesdienst nicht geduldet[25]. Bachs Kantaten waren nicht allein der Musik, sondern auch der

---

[23] Musikalische Reisen III, S. 186.

[24] Für dieses und das Folgende siehe Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg". 1890, S. 47 ff.

[25] Die Berliner Singakademie wurde 1791 gegründet; die andern Gesangvereine entstanden erst nach 1800. Der Frankfurter Cäcilienverein z. B., der so viel für Bach tat, datiert von 1818. Anfangs aber gab er sich nur mit Händel ab, dessen meiste Werke er aufführte: Alexanderfest (1820); Judas Makkabäus (1821); Samson (1822); Psalm 100 (1823); Messias (1824); Israel in Ägypten (1827).

altorthodoxen Texte wegen in den Kirchen geradezu unmöglich. Das alles muß man bedenken, ehe man von der Verständnislosigkeit der Musiker, die Bachs Werke begraben ließen, redet.

Möglich war eine religiöse Musik nur außerhalb des Gottesdienstes, und zwar eine solche, die textlich befriedigte und auf Chormassenwirkung berechnet war. Darum siegte Händel, der Oratorienkomponist, über Bach, den Schöpfer der Kantate. Die Reaktion gegen die rationalistische geistliche Dichtung mußte erst lange an der Arbeit sein, ehe ein Publikum wieder einen Bachschen Text ertragen konnte[26].

Gesetzt auch den Fall, jemand hätte, der Zeit trotzend, Bachsche Werke aufführen wollen, so wäre er dazu kaum in der Lage gewesen; schon aus dem einfachen Grunde nicht, weil sie nirgends zu haben waren. Besitzer der fünf Jahrgänge Kantaten waren Emmanuel und Friedemann, die den Schatz untereinander geteilt hatten. Was Friedemann in Händen hatte, war bald zerstreut und verschleudert[27]. Emmanuel hütete sein Teil besser. Aber an eine Veröffentlichung konnte er kostenhalber nicht denken, hätte auch kaum Abnehmer gefunden. Die schlechten Geschäfte, die er mit der „Kunst der Fuge" gemacht hatte — bis Herbst 1756 waren davon ganze dreißig Exemplare abgesetzt —, waren nicht ermutigend. So beschränkte er sich darauf, die Kantatenpartituren an die wenigen Interessenten zur Einsicht oder zur Abschrift auszuleihen, wofür diese — auch Forkel, sein Freund, nicht ausgenommen — ihm Geld geben mußten. Nach seinem Tode setzte seine Frau das Geschäft fort; als diese starb (1795), machte Anna Carolina, die allein übrig gebliebene Enkelin Johann Sebastian Bachs, am Schluß der Todesanzeige in der Zeitung bekannt, daß sie den bisher von ihrer sel. Mutter geführten Handel mit den Musikalien ihres sel. Vaters und Großvaters inskünftige mit der äußersten Aufmerksamkeit weiterführen werde[28].

In Leipzig besaß man die Stimmen der Motetten, welche der Schule gehörten, drei Passionen und sonst noch einige Kantaten.

[26] Auch Zelter fühlte sich durch die Bachschen Texte abgestoßen; hingegen fand er die Dichtung des Händelschen Messias bewundernswert. Briefwechsel mit Goethe. Ed. Reclam, Band II, S. 259.

[27] Zum Glück kam ein großer Teil in den Besitz des Grafen Voß zu Berlin

[28] Hamb. Korresp. 1795. Nr. 122.

Es waren dies wahrscheinlich die Musikalien, die Bachs Witwe anno 1752, als sie den Rat um eine Unterstützung anging, anbot[29]. Was die Prinzessin Amalie, die Schwester Friedrichs des Großen und Schülerin Kirnbergers, an Bachwerken gesammelt hatte, war vorläufig der Öffentlichkeit entzogen und nur wenigen Eingeweihten bekannt. Nach ihrem Tode, 1787, kam ihre Sammlung an die Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin[30].

Um die Verbreitung der Klavier- und Orgelwerke stand es kaum günstiger. Die, welche im Stich erschienen waren, existierten von Anfang an in so wenigen Exemplaren, daß sie fast nicht besser bekannt waren als die, welche schon zu Bachs Zeiten nur in Abschriften kursierten. Es ist kaum glaublich, wie wenig auch diejenigen, die von Bach bewundernd reden, von ihm kennen. So war es von Anfang an. Wenn man Marpurgs berühmtes Werk „Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister“[31] liest, so kommt man zu der Überzeugung, daß er außer der Kunst der Fuge nicht viele Fugen Bachs unter den Augen gehabt hat. Dabei beruft er sich in einer begeisterten Vorrede auf den Leipziger Meister! Auch die Choralvorspiele hat er, nach der Art, wie er davon redet, kaum gekannt[32]. Verhältnismäßig am weitesten war das Wohltemperierte Klavier verbreitet.

Im allgemeinen schien es am Ende des XVIII. Jahrhunderts, als wäre Bach tot für immer.

Aber gleich zu Beginn des XIX. Jahrhunderts fühlt man das Wehen des Geistes, der ihn in seinen Werken zu unsterblichem Leben erwecken sollte. Im Jahre 1802 erschien Forkels Biographie. Sie bezeichnet den Umschwung.

Johann Nicolaus Forkel (1749—1818) war Universitätsmusikdirektor zu Göttingen und zugleich Musikhistoriker und schrieb an

---

[29] Nach Rochlitz waren unter Doles sechsundzwanzig Choralkantaten vorhanden. Für Freunde der Tonkunst III, S. 364.

[30] Robert Eitner. Katalog der Musikaliensammlung des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin. 1884.

[31] Zwei Bände. Berlin 1753 und 1754. Der erste (192 S.) ist Telemann, der zweite (147 S.) ist Friedemann und Emmanuel Bach gewidmet.

[32] Marpurg. Hist.-krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bände (1754 bis 1772). S. den Artikel über die Choralbegleitung (Band IV, S. 192 ff.).

einer allgemeinen Geschichte der Musik, die von der Gründung der Welt bis in seine Gegenwart reichen sollte. Da er befürchtete, er könnte sterben, ehe er bei Bach angelangt wäre, und ihm sehr daran lag, das, was er von den beiden Söhnen des Meisters über ihn erfahren hatte, der Welt zu erhalten, beschloß er, das Kapitel über Bach vorwegzunehmen und gleich zu veröffentlichen, besonders da das Bureau de Musique von Hoffmeister und Kühnel in Leipzig eine Herausgabe der Bachschen Werke plante[33]. Seine Biographie sollte jenes Unternehmen vorbereiten und rechtfertigen.

Die Bedeutung dieses neunundsechzig Seiten zählenden Werkes liegt nicht in dem, was es bietet, obwohl es des Interessanten die Fülle enthält, auch nicht darin vorzüglich, daß es zum ersten Male die Welt mit Bach und seiner Kunst bekannt macht, sondern in dem sieghaften Enthusiasmus, von dem es getragen ist. Forkel appelliert an den nationalen Sinn. „Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein Volk etwas ähnliches entgegensetzen kann", heißt es im Beginn der Vorrede. Weiter unten: „Die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann ist nicht bloß Kunstangelegenheit: sie ist Nationalangelegenheit." Das Buch schließt mit dem Satze: „Und dieser Mann, der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Deklamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird, war ein Deutscher. Sei stolz auf ihn, Vaterland; sei auf ihn stolz, aber, sei auch seiner wert!"

---

[33] Er tat recht daran; bei seinem Tode war die Allgemeine Geschichte der Musik erst bis zum XVI. Jahrhundert gediehen (2 Bände 1788—1801). Zelter, der ihn nicht leiden mochte, schreibt 1825 an Goethe: „Forkel war Dr. der Philosophie und Dr. der Musik zugleich, ist aber sein Leben lang weder mit der einen noch der andern in unmittelbare Berührung gekommen und hat ein schlechtes Ende genommen. Er hat eine Geschichte der Musik angefangen und da aufgehört, von wo für uns eine Historie möglich ist." Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, Band II, S. 358. Dieses Urteil ist ungerecht. Der vollständige Titel dieser ersten Biographie lautet: „Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst." Leipzig. Hoffmeister und Kühnel. Bureau de Musique, 1802. Das Buch ist dem Freiherrn van Swieten (1734—1803), der ein Verehrer Bachs, der Freund Haydns und Mozarts und Gönner Beethovens war, gewidmet. Er war Direktor der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien und zugleich Präses der Studien-Hofkommission daselbst.

Zelter ist im Unrecht, wenn er meint, Forkel habe ein Leben Bachs geschrieben, ohne mehr davon zu wissen, als was aller Welt ohnehin davon schon bekannt war[34]. So hatte keiner vor ihm die Größe des Leipziger Meisters begriffen. Freilich, der Schöpfer der Kantaten und Passionen wird auch bei ihm kurz abgehandelt; aus einem einfachen Grunde: Forkel hatte nur wenige dieser Werke zu Gesicht bekommen.

War Forkel der erste Bachbiograph, so war Rochlitz der erste Bachästhetiker[35]. Geradezu ergreifend schildert er, wie er zu Bach kam. Daß er als Knabe seine Motetten und Passionen zu St. Thomas mitgesungen, hatte ihn gegen den Meister und seine Werke nur „verschüchtert". Als Jüngling fühlt er sich durch eine dunkle Begeisterung zu ihm hingezogen und studiert die vierstimmigen Choralsätze aus den Kantaten, die Emmanuel veröffentlicht hatte. Er kommt aber zu keiner Klarheit, weil er infolge des Fehlens der Texte in jener Ausgabe nicht weiß, was Bach will. Von diesen geht er, da er von der Existenz der Inventionen nichts wußte, zum Wohltemperierten Klavier über. Die Stücke, die ihm darin zusagen, zeichnet er mit einem Strich. Anfänglich sind es ihrer gar wenige; bei einer späteren Wiederholung kommen unterschiedliche hinzu, dann immer mehr, bis zuletzt „im ersten Teil ohngefähr die Hälfte, im zweiten vielleicht zwei Dritteile ihre Striche am Rande haben". Daraufhin wagt er sich an die Kompositionen, wo das Wort sich zur Musik gesellt, und nun erscheint ihm Vater Bach ... als der „Albrecht Dürer der deutschen Tonkunst", weil er „den Ausdruck des Großen vor allem durch die tiefe Entwicklung und unerschöpfliche Kombi-

[34] Briefwechsel Goethes und Zelters. Ed. Reclam, II, S. 358.

[35] Johann Friedrich Rochlitz (1769—1842) war Leiter der 1798 von Breitkopf und Härtel begründeten „Allgemeinen musikalischen Zeitung". Wie er als Musikschriftsteller für Beethovens Symphonien in Deutschland eintrat, ist bekannt. Die verschiedenen im Verlauf des zweiten und dritten Jahrzehnts des XIX. Jahrhunderts erschienenen Artikel über Bach finden sich gesammelt in seiner Hauptschrift „Für Freunde der Tonkunst". 4 Bände. Leipzig, Band I (410 S.) und II (427), 1830 (2. Aufl.); Band III (483 S.), 1830 (1. Aufl.); Band IV (479 S.), 1832 (1. Aufl.). S. Band II „Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für Klavier". Brief an einen Freund (S. 203—229); Band III. „Joh. Seb. Kantate: Ein' feste Burg ist unser Gott", geschrieben 1822, um das soeben bei Breitkopf erschienene Werk bekannt zu machen (S. 361—381); Band IV. „Über S. Bachs große Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes" (S. 397—448).

nation des einfach Erfundenen erreicht". Darum stellt er Bach den „Modernen" seiner Zeit entgegen, als einen von den Alten, die man entdeckt, wenn man den Weg sucht, der von der Kunst, die „gefällt", zu derjenigen führt, die „befriedigt". „Aber sich an diese alten Meister gewöhnen — das muß man allerdings zuvor; das liegt an ihnen, wie an uns", gesteht er.

Seine Analysen der Johannespassion und der Kantate „Ein' feste Burg" sind Meisterleistungen ästhetischer Kritik. Das Schönste daran ist die unmittelbare Frische. Er spricht Erkenntnisse aus, zu denen er sich in langem Ringen hindurchgearbeitet hat und die er sich fast scheut, kundzugeben, da sie ihm selber zu überraschend vorkommen. Er wagt es, Bach über Händel zu setzen, weil die Stimmen bei ihm immer so selbständig und doch wieder so zur wunderbaren Einheit zusammenwirkend nebeneinander einherziehen, wie sie es beim andern kaum jemals tun. Mag Händel prächtiger sein: Bach ist wahrer. Ist der eine Dürer, so ist der andere — Rubens. Selten ist's, führt er einmal aus, daß Bach unmittelbar gefällt, selten, daß er direkt auf das Gefühl wirkt: er wendet sich an die vorstellende „lebendige, entzündbare, durchdringende" Vernunft. Durch sie kommt dem Hörer die Befriedigung, die aus dem Empfinden der Wahrheit fließt. Darum sagt der erste Bachästhetiker von den Rezitativen der Johannespassion: „Diese Wahrheit, diese Treue, diese Veranschaulichung der Charaktere und Vorgänge bloß durch Töne und Rhythmen, diese scheinbar einfache und verborgene, dennoch so reiche, tiefe und offenbare Kunst: wer hat dies — eben dies — jemals vollkommener dargelegt? Wer vermag es vollkommener dargelegt sich auch nur zu denken?"[36]

Darum muß die Zeit Bachs kommen. Rochlitz hat nicht das

[36] Von der Geschichte der protestantischen Kirchenmusik wissen Rochlitz und seine Zeitgenossen nichts mehr. Was jenseits der rationalistischen Periode liegt, ahnen sie nicht. Daß es eine kirchliche Musikpassion vor Bach gegeben habe, ist Rochlitz nicht bekannt. Er meint, Bach und sein Superintendent Deyling hätten den Plan einer Passion, wie er in der Johannespassion verwirklicht ist, erst zusammen erfunden. Auch die Vorgeschichte der Kantate ist ihm fremd denn er sieht die Choralkantate als Bachs ureigenste Schöpfung an. Dieser habe seine Kantaten an Choralmelodien angelehnt, damit die Gemeinde, die von seiner Musik nichts verstand, an den bekannten, überall hindurchklingenden Weisen doch wenigstens etwas hätte.

Empfinden, daß sie im Anzug ist; eher glaubt er, sie verziehe. Er bemerkt, daß die erste Begeisterung vom Jahre 1800, „als das rollende Rad des Geschicks auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters Sebastian Bach auf einen kurzen Moment auf den höchsten Punkt gebracht hatte", gedämpft ist. Die Bachausgabe war nicht zustande gekommen, und manche sahen den praktischen Zweck einer Veröffentlichung sämtlicher Werke des Meisters nicht mehr ein. Er aber befürwortet sie, auch ohne jeden praktischen Zweck, auf Zukunft hin, „weil der Kreislauf der Dinge nach kürzeren oder längeren Zwischenperioden jede Hauptrichtung großer Menschengeister wieder emporbringt."

Diese Erkenntnis ehrt den Künstler Rochlitz; den Menschen, die Sorge um Bachs letztes Kind. Als er erfuhr, daß Regina Susanna, die bei des Vaters Tod acht Jahre gezählt hatte, in Not lebte, veröffentlichte er eine „Bitte" in der „Musikalischen Zeitung". Sie steht in der Mainummer des Jahres 1800 zu lesen und lautet:

„Fast noch nie habe ich die Feder mit so viel Freudigkeit ergriffen als jetzt; denn fast noch nie durfte ich, im Vertrauen auf gute Menschen so fest überzeugt sein etwas Nützliches damit zu schaffen, als jetzt. Die Familie der Bache ... ist ausgestorben bis auf eine einzige Tochter des großen Sebastian Bach. Und diese Tochter, jetzt in hohem Alter — diese Tochter darbt. Sehr wenige wissen es; denn sie kann — nein sie soll, sie wird auch nicht betteln! Sie wird es nicht: denn gewiß hört man auf dies bittende Wort um ihre Unterstützung; gewiß gibt es noch gute Menschen, die nicht auf mich — wie könnte ich das verlangen — aber auf eine anständige Veranlassung achten, den letzten Zweig eines so fruchtreichen Stammes nicht ohne Pflege eingehen zu lassen. Gäbe nur jeder, der von den Bachen gelernt hat, die geringste Kleinigkeit: wie sorglos und bequem würde das gute Weib ihre letzten Jahre hinbringen können! ..."

Als einer der ersten, der von Bach gelernt hatte, sandte Beethoven seine Gabe ein; ein Jahr später gab er Breitkopf und Härtel zu dem guten Zwecke ein Stück in Verlag; noch andere Geber fanden sich, so daß genug zusammenkam, um Bachs Tochter einen von drückender Sorge freien Lebensabend zu bereiten.

Beethoven hatte Bach durch seinen Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe (1748—1798) kennen lernen. Schon als Knabe studierte er das Wohltemperierte Klavier, das er später seine musikalische Bibel nannte. Von ihm stammt das Wort: „Nicht Bach!

Meer sollte er heißen". Am Ende seines Lebens plante er eine Ouvertüre über den Namen Bach[37].

Zelter gewann dem Leipziger Meister zwei Freunde: Goethe und den jungen Mendelssohn-Bartholdy. Auch er hatte sich zum Verständnis Bachs erst hindurchringen müssen und es erst nach und nach begriffen, daß dieser, wie er dem Freunde am 9. Juni 1827 schreibt, „ein Dichter der höchsten Art" sei. Diesen Brief, der ganz in eine Belehrung über Bach ausläuft, beschließt er mit dem Satze: „Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Kantor eine Erscheinung Gottes: klar, doch unerklärbar", wobei er nicht vergißt stolz hinzuzusetzen, daß er ihm zurufen könne:

„Du hast mir Arbeit gemacht,
Ich habe dich wieder ans Licht gebracht"[38].

Goethe läßt sich gern belehren. Er erhält von Zelter das Wohltemperierte Klavier zugeschickt. Schütz, der Organist zu Berka, spielte ihm daraus vor. Dabei ging ihm etwas von der Größe des Altmeisters auf. Am 21. Juni 1827 schreibt er: „Ich sprachs mir aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sichs auch in meinem Innern und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen, und wieder keine übrigen Sinne besäße noch brauchte"[39]. Als der junge Mendelssohn im Mai 1830 bei ihm weilte, mußte er ihm viel Bach vorspielen. Zur Ouvertüre der einen D dur-Orchestersuite, die ihm sein Gast für Klavier übertrug, bemerkte er, „es gehe im Anfang darin so pompös und vornehm zu, daß man ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe heruntersteigen, vor sich sehe[40].

---

[37] Arthur Prüfer. Sebastian Bach und die Tonkunst des XIX. Jahrhunderts. Antrittsvorlesung. Leipzig 1902. 23 S. (S. 10 u. 11).

[38] Goethes und Zelters Briefwechsel. Ed. Reclam, Band II, S. 481 ff.

[39] Band II, S. 495.

[40] Diesen Ausspruch führt Mendelssohn in einem Briefe an, den er am 22. Juni 1830 von München aus an seinen Lehrer richtet. Er erwähnt darin, daß er Goethe auch die Inventionen und vieles aus dem Wohltemperierten Klavier gespielt habe. Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832. 8. Aufl. Leipzig 1869, S. 17.

Zelter bedauerte immer, daß der Freund keiner Motettenaufführung in der Singakademie beiwohnen konnte. „Könnte ich Dir", heißt's in einem Briefe vom 7. September 1827, „an einem glücklichen Tage (denn das gehört auch dazu) eine von Seb. Bachs Motetten zu hören geben, im Mittelpunkte der Welt solltest du Dich fühlen, denn Einer wie Du gehört dazu. Ich höre die Stücke zum wievielhundertsten Male und bin lange noch nicht damit fertig, und werde es nie werden[41]."

Die größte Tat für Bach vollbrachte Zelter, als er es über sich gewann, hinter seinem Schüler Mendelssohn zurückzutreten und ihm zu gestatten, mit dem Chore der Singakademie die Matthäuspassion aufzuführen[42]. Es war ihm nicht leicht geworden. Fast hätte er die beiden „jungen Leute" — Eduard Devrient begleitete Mendelssohn auf dem schweren Gang —, die ihn an einem Januarmorgen des Jahres 1829 bei der Arbeit störten, mit einem unfreundlichen

---

Goethe berichtet in seinen Tagebüchern, daß ihm Mendelssohn Werke alter und neuer Meister vorgetragen habe. Von dem Eindruck, den Bach auf ihn machte, redet er nicht.

[41] Band II, S. 517. S. auch III, S. 457 und 458. In kleinem Kreise scheint Zelter mehr Kantaten aufgeführt zu haben. Besonders bewunderte er: „Brich dem Hungrigen dein Brot", „Ihr werdet weinen und heulen", „Jesus nahm zu sich die Zwölfe", und „Unser Mund sei voll Lachens", an denen ihm die bachisch „heilige Unbefangenheit" und die „Apostolische Ironie" der musikalischen Textauslegung auffällt, kraft deren „es oft anders herauskommt als die Worte sagen" (II, S. 482). Im allgemeinen aber waren ihm Bachs Texte ein Greuel. Darum dachte er auch nicht an eine öffentliche Aufführung der Kantaten und Passionen.

[42] Zelter dirigierte die Singakademie seit 1800. Gegründet war diese Gesellschaft von Karl Friedrich Fasch (1791), der 1756 als zweiter Klavizimbalist an den Hof Friedrichs des Großen berufen worden war. Der Vater dieses Fasch, Johann Friedrich (1688—1758), Hofkapellmeister zu Zerbst, war Bachs Konkurrent für das Kantorat gewesen. Er hatte früher, als Student, in Leipzig einen Singverein gegründet.

Die Vorgeschichte und die Geschichte der denkwürdigen Aufführung erzählt Eduard Devrient in „Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy" 2. Aufl., Leipzig 1872, S. 48—68. Dazu kommt noch ein Brief von Fanny Mendelssohn vom 22. März 1829, mitgeteilt in S. Hensel „Die Familie Mendelssohn." Band I, S. 205—210. (Berlin 1879.)

Nicht unerwähnt bleibe, daß Thibaut in seinem Heidelberger Singverein schon seit 1825 Bachsche Sachen aufführte. (S. die Vorrede des XLVI. Bandes der Bachgesellschaft, S. 301.)

Bescheid entlassen. Mendelssohn hatte schon wieder die Tür in der Hand; der Alte brummte etwas von jungen „Rotznasen“, die sich alles zutrauten; aber Devrient, von dem der ganze Plan ausgegangen war, verlor den Mut nicht und stimmte ihn um.

Schon nach den ersten Proben war der Erfolg des Werkes bei den Mitwirkenden entschieden. Als die beiden Freunde auf dem Weg waren die Solisten zu gewinnen, besprachen sie auf dem Opernplatz den wunderlichen Zufall, daß gerade hundert Jahre seit der Erstaufführung unter Bach verstrichen sein mußten, bis diese Passion wieder ans Licht käme, „und daß ein Komödiant und ein Judenjunge“ dazu nötig wären.

Die Aufführung fand am 11. März statt. Der Chor zählte gegen vierhundert Mitwirkende; das Orchester bestand größtenteils aus Dilettanten des philharmonischen Vereins; die Führer der Streichinstrumente und die Bläser waren aus der Königlichen Kapelle gewonnen. Stürmer sang den Evangelisten, Devrient die Jesuspartie, Bader den Petrus, Busolt den Hohenpriester und den Pilatus, Weppler den Judas; die Sopran- und Altsoli lagen in den Händen der Damen Schätzel, Milder und Türrschmiedt. Alle wirkten umsonst mit und verzichteten sogar auf Freikarten. Das Abschreiben der Notenstimmen hatte Rietz mit seinem Bruder und Schwager übernommen. Auch sie wiesen jedes Honorar zurück. Daß Spontini zwei Freiplätze annahm, wird ihm von Fanny Mendelssohn übel angerechnet.

Mendelssohn — er war gerade 20 Jahre alt — leitete das Ganze vorzüglich, trotzdem er zum erstenmal vor einem großen Orchester und Chor stand[43]. Der Tradition der Singakademie gemäß tat er es vom Flügel aus, dem Publikum im Profil zugekehrt, wobei er den ersten Chor im Rücken hatte. Devrient zu Gefallen taktierte er nur bei den Einsätzen und den schwierigen Stellen, ließ aber im übrigen die Hand heruntergesunken ruhen.

Die Hörer waren hingerissen, nicht nur von dem Werk, sondern auch von der damals ganz ungewohnten feinen Dynamik der Chöre.

[43] Das Werk war freilich zu dieser Aufführung arg zusammengestrichen worden. Die Mehrzahl der Arien blieb weg; von andern wurde nur die Orchestereinleitung gegeben; in der Partie des Evangelisten war alles weggelassen, was sich nicht auf die Passion bezog. Das Rezitativ „Und der Vorhang im Tempel zerriß“ war von Mendelssohn instrumentiert worden.

Nicht minder gewaltig war der religiöse Eindruck der Bachschen Musik. „Der überfüllte Saal gab einen Anblick wie eine Kirche“, schreibt Fanny Mendelssohn; „die feierlichste Andacht herrschte in der Versammlung; man hörte nur einzelne unwillkürliche Äußerungen des tief erregten Gefühls.“

Am 21. März, Bachs Geburtstag, wurde das Werk noch einmal gegeben[44]. Spontini hatte die Wiederaufführung hintertreiben wollen; aber Mendelssohn und Devrient hatten sich direkt an den Kronprinzen gewandt, dessen Befehlen sich der allmächtige Beherrscher der Berliner Oper fügen mußte. Die Begeisterung war womöglich noch größer als beim erstenmal. Mendelssohn aber war von der Aufführung nicht ganz befriedigt: die Chöre und das Orchester hatten sich zwar ausgezeichnet gehalten, aber in den Soli waren Versehen vorgekommen, die ihm die Laune verdarben.

An jenem Abend war eine auserlesene Gesellschaft von Bachfreunden bei Zelter, der nun mit dem Unternehmen ganz ausgesöhnt war, zum Essen eingeladen. Dabei saß Frau Eduard Devrient neben einem Herrn, der ihr sehr affektiert erschien, weil er sich fortwährend darum kümmerte, daß ihr weiter Spitzenärmel nicht in den Teller käme. „Sagen Sie mir doch, wer ist der dumme Kerl hier neben mir“, frug sie leise Mendelssohn, der in ihrer Nähe saß. Dieser hielt einen Augenblick sein Taschentuch vor den Mund und flüsterte dann: „Der dumme Kerl da neben Ihnen ist der berühmte Philosoph Hegel“[45].

Dieser interessierte sich aufs lebhafteste für Bach und nahm Gelegenheit in seiner Ästhetik auf den Meister hinzuweisen, „dessen großartige, ächt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen“. Hegel brachte Bach Verständnis entgegen, weil er in dem Fortschritt

---

[44] Der Ertrag der beiden Aufführungen war zur Stiftung zweier Nähschulen für arme Kinder bestimmt. Eine dritte Aufführung dirigierte Zelter selber, da Mendelssohn unterdessen nach England gegangen war. Von da an wurde die Matthäuspassion fast jedes Jahr in der Singakademie zur Feier der Karzeit aufgeführt. Daneben behauptete sich aber Grauns „Tod Jesu“ mit Hartnäckigkeit. Man brachte ihn fast alljährlich um dieselbe Zeit zu Gehör. Erst um die Mitte des Jahrhunderts mußte er hinter dem Werke Bachs zurücktreten. Zur Geschichte der Singakademie in Berlin. Am fünfzigsten Jahrestag ihrer Stiftung. Berlin 1843, 47 S.

[45] Therese Devrient. Jugenderinnerungen. Stuttgart 1905, S. 309.

vom „bloß Melodischen zum Charaktervollen“, wobei zuletzt aber doch „das Melodische als die tragende einende Seele bewahrt bleibt“, die echt Raffaelische Schönheit der Musik entdeckte[46]. Im März 1829, während er die Proben der Matthäuspassion leitete, hörte Mendelssohn Ästhetik bei Hegel, der eben von der Musik handelte[47].

Für Schopenhauer, der der Musik eine so große Bedeutung zuerkennt, existiert Bach nicht. Er paßte ihm nicht zu seiner Definition vom Wesen der Tonkunst.

In den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts wurde die Matthäuspassion in einer größeren Reihe deutscher Städte aufgeführt, so in Frankfurt, Breslau, Königsberg, Dresden und Kassel. Die Leipziger bekamen sie erst anno 1841 zu hören, als Mendelssohn dort wirkte[48].

Die Johannespassion, die zum erstenmal am 21. Februar 1833 in der Berliner Singakademie zu Gehör gebracht wurde, hatte nicht denselben raschen Erfolg.

Der Ruhm, die Hmoll-Messe wieder zum Leben erweckt zu haben, gebührt Schelble (1789—1837), dem Begründer des Frankfurter Cäcilienvereins. Schon 1828 hatte er das Credo aufgeführt; niemand hatte Notiz davon genommen. 1831 ließ er das Kyrie und das Gloria folgen. Die Berliner Singakademie brachte den ersten Teil anno 1834, das ganze Werk in starker Kürzung 1835[49]. Die von ihm geplante Aufführung des Weihnachtsoratoriums erlebte Schelble nicht mehr. Sie kam erst 1858 zustande.

Im ganzen betrachtet, war der von Mendelssohn errungene Sieg fast einzig der Matthäuspassion zugute gekommen. Daß die Klavier- und Orgelwerke des Meisters das Publikum jetzt mehr interessierten, war eine Nebenerscheinung jenes Erfolgs, wobei nicht vergessen werden darf, was Mendelssohn durch den öffentlichen Vortrag jener Kompositionen für die Sache Bachs tat. Die Programme seiner

---

[46] Hegel. Ästhetik 3. Teil, X. Band der Gesamtwerke (1838). Über Musik, S. 125—219. Bach wird auf S. 208 erwähnt.

[47] Goethes und Zelters Briefwechsel, III, S. 124 u. 127 (Zelter an Goethe 22. März 1829).

[48] S. die Ankündigung dieser Aufführung in der von Robert Schumann geleiteten Neuen Zeitschrift für Musik (1841, Nr. 25). Die Ratswahlkantate von 1723 „Preise Jerusalem“ führte er am 23. April 1843 bei der Enthüllung des Bachdenkmals an der Thomasschule auf.

[49] Zur Geschichte der Singakademie. Berlin 1843.

Orgelkonzerte setzten sich fast ausschließlich aus Bachschen Werken zusammen. Er hat Schumann in die Schönheit der Choralphantasien eingeführt.

Von ihrem Lieblingschoralvorspiel „Schmücke dich o liebe Seele" schreibt Schumann: „Um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß du — gemeint ist Mendelssohn, der ihn ihm gespielt hatte — mir selbst gestandest: Wenn das Leben dir Hoffnung und Glauben genommen, so würde dir dieser einzige Choral alles von neuem bringen"[50].

Die Kantaten blieben nach wie vor der Vergessenheit verfallen. Bis zum Jahre 1843 hatte die Singakademie glücklich eine derselben aufgeführt. Vielleicht wäre es anders gekommen, wenn Mendelssohn, wie er es erhofft hatte, Zelters Nachfolger geworden wäre. Etwas besser stand es in Leipzig, wo seit dem Kantorate August Eberhard Müllers (1801—1810) und besonders unter seinem Nachfolger Johann Gottfried Schicht (1810—1823) Bach anfing zu St. Thomas wieder zu Ehren zu gelangen. Für die Pflege Bachscher Kunst im öffentlichen Konzertleben war dann Mendelssohns Leipziger Wirksamkeit entscheidend. Die wirkliche Bachepoche für den Thomanerchor führte Moritz Hauptmann in seinem Kantorat (1842—1868) herauf.

Zu Frankfurt gab Schelble den Actus tragicus (1833) und die Kantate „Liebster Gott, wann werd ich sterben" (1834), gleichsam in Vorahnung des frühen Todes, der ihn aus seinem idealen Schaffen abrufen sollte[51].

In Breslau führte Johann Theodor Mosewius (1788—1858)

---

50 Schumann. Musik und Musiker I, S. 153. Charakteristisch für Mendelssohns Bachauffassung ist ein Brief vom 14. November 1840, in welchem er seiner Schwester Fanny seinen Vortrag der Arpeggien in der chromatischen Phantasie beschreibt. In der Oberstimme will er eine Melodie-Note markieren und aushalten (Briefe aus den Jahren 1833—1847, 5. Aufl. Leipzig 1865, S. 241). Seine bedeutendsten Auslassungen über den Altmeister finden sich nach Kretzschmar (B. G., Band XLVI, Vorrede S. 29) in den noch nicht veröffentlichten Briefen an Franz Hauser. Besonders liebte er die Kantaten: „Liebster Gott wann werd ich sterben?", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Also hat Gott die Welt geliebt" und „Jesu der du meine Seele".

51 In kleinem Kreise an den Freitagabenden führte er eine ganze Reihe Bachscher Kantaten auf. Auf der Durchreise nach Paris, Herbst 1831, hörte Mendelssohn bei ihm den Actus tragicus, das Magnifikat und die H moll-Messe und berichtet darüber an Zelter. Hensel. Familie Mendelssohn. I, S. 333.

mit der von ihm anno 1825 begründeten Singakademie die Kantaten „Ein' feste Burg" (1835), „Gottes Zeit" (1836), „Sei Lob und Ehr" (1837), „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (1839) und die beiden ersten Stücke des Weihnachtsoratoriums (1844) auf. Zu derselben Zeit ließ er, um diese Werke bekannt zu machen, eine Schrift „J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen" ausgehen[52]. Mosewius ist nach Rochlitz, dessen Gedanken er wieder aufnimmt, der erste große Bach-Ästhetiker. Immer wieder kommt er auf Bachs musikalische Durchdringung des Textes als auf das kennzeichnende Wesen seiner Kunst zurück.

Zugleich aber erkennt er auch schon den malerischen Grundzug seiner musikalischen Darstellung und weist darauf hin, daß er das Geistige der Worte fast immer als ein Bildliches darstellt. In Bachs Hinbewegung auf die vollendete malerische Schilderung glaubt er die Entwicklung des Meisters zu erfassen. Er beschreibt sie folgendermaßen:

„Bach bezeichnet Stehen und Gehen, Ruhen und Eilen, das Sicherheben wie Gebeugtwerden in einer fast den ersten Anfängen der Kunst eigenen Naivität. Und hierin, ohne irgend ein Aufgeben der kleinen Detailmalerei, haben sich seine späteren Arbeiten vor den früheren verklärt. Sein Denken, Schauen und Fühlen ist sich stets unveränderlich gleich geblieben, doch steht später diese Malerei nicht mehr so vereinzelt da; sie bewegt sich fest eingeschlossen in der melodischen Form, die er seinen Stücken zugrunde legt, und der Genius lehrte ihn seine Motive so glücklich finden, daß sie in ihrem Keime schon die Ausdrucksfähigkeit für alles das enthielten, was er im Verlaufe des Tonstückes in ihnen auszusprechen hatte"[53].

Trotzdem sie auf anschauliche Darstellung ausgeht, ist für Mosewius Bachs Musik dennoch eine rechte kirchliche Tonkunst. „Eben an Seb. Bach", schreibt er einmal, „kann man es recht deutlich erkennen, daß nicht die eine oder die andere Schreibart allein auf die Bezeichnung Kirchenstil Anspruch machen darf, sondern daß nur eben

[52] 1845. 31 Seiten mit vielen Notenbeispielen. Am Schluß ein längeres Verzeichnis Bachscher Kantaten. Von Mosewius rührt auch die erste musikalisch-ästhetische Analyse der Matthäuspassion her. (Berlin 1852, 70 S.) Über seine ersten Aufführungen Bachscher Werke berichtet er in der von ihm verfaßten „Geschichte der Breslauischen Singakademie" (1850).

[53] S. 7.

der mit dem Heiligsten und Höchsten erfüllte Geist die Sprache zu reden vermag, welche das Erhabenste anschaulich macht, und daß sich das Niedrige und Unwürdige dann von selbst ausschließt"[54]. Darum glaubt er, daß die Kantaten sich wohl für den Gottesdienst eignen und will sie am Ende der Predigt aufgeführt haben.

Mosewius war der letzte, der Bach unbefangen beurteilte. In der Folge wird der Meister in einen Kampf der Geister hineingezogen, mit dem er nichts zu tun hatte, und es sollte mehr denn ein Menschenalter vergehen, ehe man ihn wieder rein so betrachtete und beurteilte, wie er war.

Zunächst handelte es sich um die Diskussion über wahre und falsche Kirchenmusik. Die Restauration der gottesdienstlichen Kunst, wie sie sich gegen das kunstlose Ideal des Pietismus und Rationalismus um die Mitte des XIX. Jahrhunderts allenthalben siegreich durchsetzte, kam Bach nicht zugute. Sie griff auf die vorbachische Zeit zurück und verurteilte die Kantaten des Thomaskantors, wie sie die sämtlichen Erzeugnisse der Kirchenmusik des XVIII. Jahrhunderts verwarf: als theatralische, zur Gemeindeerbauung untaugliche Kunst. Die Ausfertigung des Urteils übernahm Carl v. Winterfeldt in seinem groß angelegten Werke „Der evangelische Kirchengesang"[55].

Kirchlich ist für ihn die Satzkunst eines Eccard, die es mit dem objektiven, nicht mit dem subjektiven Gefühlsausdruck zu tun hat. Bach aber ist trotz der großen Frömmigkeit, die sich in seinen Werken kundgibt, kein kirchlicher Komponist, weil seine Phantasie immer mit ihm durchgeht, weil seine Kunst der Menge unverständlich bleibt, weil er dramatisch wirken will. „Eben seine außerordentliche Einwirkung auf das Gemüt der Hörer, eben die Mittel, wodurch er

[54] S. 10.

[55] „Der Evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes." 3 Bände, 1843—1847. Über Bach: Band III, S. 256—428.

Carl v. Winterfeldt (1784—1852) ist der Begründer der wissenschaftlichen Erforschung der Geschichte der Kirchenmusik. Er hat das große Verdienst, Bach, den man bis dahin als eine isolierte Erscheinung betrachtete, im Zusammenhang mit dem Streben und Schaffen seiner Zeit dargestellt und wieder einiges Licht über die Geschichte der Kantaten und Passionen verbreitet zu haben. Allerdings dauerte es ziemlich lange, bis die Musiker von den alten, unhistorischen Vorstellungen über die Kirchenmusik zur Zeit Bachs loskamen, wie es z. B. aus der Lektüre der Schriften Wagners sattsam erhellt.

diese erreicht, schließen das wunderwürdige Werk Bachs von der Kirche, der Stätte der Anbetung aus"[56]. Diese Worte fielen v. Winterfeldt nicht leicht, denn er verehrte Bach. Zuletzt tröstet er sich damit, daß er wenigstens die Orgelwerke von dem Verdammungsurteil ausnehmen kann, wobei er allerdings nicht gewahr wird — was auch Rochlitz und Mosewius entgangen war —, daß die Choralphantasien ebenso malerisch gedacht sind wie die Kantaten.

So wurden die Kirchtüren vor Bach verschlossen. Die gottesdienstlichen Chöre weigerten sich für die Kantaten das zu tun, was die Konzert-Oratorienvereine für die Passionen getan hatten, und diesen fiel es nicht ein, die in den Kantaten verborgenen Schätze ans Licht zu bringen, weil es sich um Kompositionen handelte, die nichts Oratorienhaftes an sich trugen und keine Programme füllten.

Noch hemmender wirkte auf den Siegeslauf der Bachschen Musik die Kontroverse über moderne und klassische Kunst, die durch Wagners Werke hervorgerufen wurde. Daß Bach darüber vernachlässigt wurde, war fast noch das geringste und an sich ganz in Ordnung, denn nirgends hat die Gegenwart ein solches Recht auf die Gegenwart wie in der Kunst. Verhängnisvoll aber erwies sich für ihn die enge Definierung des Klassischen, die im Gegensatz zur Wagnerschen Kunst und zu dessen Beethovenauslegung aufkam. Die wahre klassische Musik, behauptete die konservative Partei, sollte es nur mit der vollendeten Form und dem Ausdruck des unbestimmten Gefühls zu tun haben und in der Vermeidung jeder durchgeführten Tonmalerei und jedes weitergehenden dichterischen Anspruches ihre wahre Größe beweisen. Bach war alt; also war er ein klassischer Musiker; also konnte er nicht anders gedacht haben, als man von einem klassischen Meister anzunehmen berechtigt war; also zeugte er wider Wagner. Diese im Kampf geschmiedete und in der Gedankenlosigkeit gehärtete Vorstellung war schuld, daß man sich nach dem wirklichen Bach gar nicht umsah — und das gerade zu der Zeit, wo seine Werke, endlich! erschienen.

Die Vorgeschichte der Herausgabe der Bachschen Werke ist unerfreulich. Von den Hoffnungen, die man auf die von Hoffmeister und Kühnel (später Peters) am Anfang des XIX. Jahrhunderts

[56] Hegel sprach sich in seiner Ästhetik des öfteren gegen diese engherzige Auffassung der Kirchenmusik aus.

angekündigte Veröffentlichung der Gesamtwerke gesetzt hatte, erfüllte sich nichts. Zwei andere Verleger, Simrock und Nägeli, hatten ähnliche Unternehmungen in Aussicht gestellt, aber ihr Versprechen ebenfalls nicht eingelöst. Sie konnten nur das herausbringen, was Absatz fand, d. h. Klavier- und Instrumentalkompositionen [57]. Was es hieß, dem Publikum eine Kantate anzubieten, erfuhren Breitkopf und Härtel, als sie 1821 „Ein' feste Burg", das Exemplar zu $1^1/_3$ Taler, veröffentlichten. Anno 1829 schreibt Zelter an Goethe, daß sie dies Werk unter die Ladenhüter klassieren müßten [58]. Das war das Schicksal der ersten Kantate Bachs, die man dem deutschen Volke bot. Mehr Anklang hatten die sechs Motetten gefunden, die derselbe Verlag, auf Betreiben Schichts, des späteren Thomaskantors, anno 1803 herausgegeben hatte. Die Veröffentlichung des Magnifikat (Simrock, 1811; in Es dur statt D dur) ging fast unbeachtet vorüber [59].

Mit der Berliner Aufführung der Matthäuspassion schienen sich die Verhältnisse zu bessern: 1830 erschien die Partitur dieses Werkes bei Schlesinger; in demselben Jahre druckte Simrock sechs Kantaten (Nimm von uns Herr; Herr deine Augen; Ihr werdet weinen und heulen; Du Hirte Israels; Herr gehe nicht in's Gericht; Gottes Zeit); 1831 gab Trautwein die Johannespassion heraus. Dann hielt die Bewegung wieder inne [60].

---

[57] Für das Folgende siehe Hermann Kretzschmars Bericht über die Bachgesellschaft. Vorrede von Band XLVI der großen Bachausgabe.

Das Wohltemperierte Klavier wurde zuerst von Simrock in Bonn, anno 1800, angekündigt, dann folgten Hoffmeister und Kühnel (Peters) und Nägeli. Bald wurde es auch in Paris nachgedruckt. In England hatte der Bachverehrer F. A. Kollmann schon 1799 eine Ausgabe dieses Werkes veranstaltet. Um dieselbe Zeit erschienen dann die Inventionen und Suiten, Stücke für Violine und einzelne Orgelkompositionen. Am zähesten verfolgte Peters den Plan, die »Oeuvres complètes« — worunter allerdings von Anfang an nur die Instrumentalwerke verstanden waren — zu veröffentlichen. Von der größten Bedeutung war es, daß dieses Haus in der Mitte der vierziger Jahre die gesamten Orgelwerke in einer kritisch-korrekten Ausgabe von Griepenkerl und Roitsch herausbrachte, durch die Bach unter den Organisten allgemein bekannt wurde.

[58] Briefwechsel Goethes und Zelters III, S. 99.

[59] 1818 kündigte Nägeli eine Subskription für die Hmoll-Messe an; ohne Erfolg. Kyrie und Gloria erschienen 1833; der zweite Teil 1845 bei Simrock. 1818 hatte Simrock die kleine Adur-Messe herausgegeben.

[60] Die Bauern- und die Kaffeekantate wurden 1837 auf Betreiben Dehns veröffentlicht. Zwischen 1840 und 1850 erscheinen noch sieben Kantaten. „Nimm

Von da an konnte unter den interessierten Musikern kein Zweifel mehr obwalten, daß durch die Verleger der ganze Bach niemals zutage kommen würde, sondern daß die Bachgemeinde die Sache selber in die Hand nehmen müsse. In diesem Sinne schrieb damals Schelble an Mendelssohns Freund, den Sänger Franz Hauser (1794—1870), der sich eine große Sammlung Bachscher Autographe und Abschriften angelegt hatte. 1837 frug Schumann, der literarisch so viel für Bach getan hat, in der Neuen Zeitschrift für Musik an, ob es nicht „an der Zeit und von einigem Nutzen wäre, wenn sich einmal die deutsche Nation zu einer vollständigen Sammlung und Herausgabe sämtlicher Werke von Bach entschlösse", wobei er sich auf zwei eben bekannt gewordene Briefe Beethovens berief, in denen er seinerzeit den Verleger Hoffmeister zur geplanten Bachausgabe beglückwünscht hatte[61]. Als im Jahre 1843 die Konstituierung der englischen Händelgesellschaft gemeldet wurde, konnte Schumann in seiner Zeischrift dazu bemerken, daß die Zeit nicht mehr fern sei, „wo der Plan einer vollständigen Bachausgabe dem Publikum vorgelegt werden dürfte"[62]. Im Juli des Jahres 1850 kam die Bachgesellschaft zustande. An ihrer Spitze standen Moritz Hauptmann, der damalige Thomaskantor, Otto Jahn, der Mozartbiograph, Professor der Archäologie zu Leipzig, Karl Ferdinand Becker, Orgelprofessor am Leipziger Konservatorium, und Schumann. Den Druck übernahmen Breitkopf und Härtel, die auch des Kassiereramtes walteten.

Das Unternehmen hatte von Anfang an mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen. Eigentlich hätte man eine Vorarbeit von mehreren Jahren daran wenden müssen, um das Material zu sichten und einen klaren Plan der Ausgabe aufzustellen[63]. Aber

was dein ist", „Himmelskönig sei willkommen", „Barmherziges Herze" und „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht" bei Trautwein (1843); „Warum betrübst du dich", „Wachet auf" und „Also hat Gott die Welt geliebt" bei Breitkopf und Härtel (1847) als Notenbeilage zum dritten Band von v. Winterfeldts Evangelischem Kirchengesang.

[61] Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker II, S. 103 u. 104. Die zwei Beethovenbriefe finden sich in demselben Jahrgang der Neuen Zeitschrift für Musik, in welchem Schumann zur Bachausgabe anregt.

[62] Neue Zeitschrift für Musik. Band XIX, S. 87.

[63] Als Rochlitz über Bach schrieb, sprach er die Befürchtung aus, daß die meisten Kantaten für immer als verloren gelten müßten. Er wußte nicht, daß

man befürchtete, das Interesse könne erlahmen, wenn man nicht gleich mit Veröffentlichungen begänne, und fing deshalb mit dem an, was sich gerade bot. Damit war eine Unordnung gegeben, über die man bis zuletzt nie Herr wurde. Man lebte von der Hand in den Mund. So konnte es geschehen, daß man die Hmoll-Messe und die französischen und englischen Suiten in die Welt ausgehen ließ, ohne auf die ältesten Versionen — für die Hmoll-Messe das im Besitze Nägelis befindliche Autograph, jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin — zurückzugehen, wodurch man dann zu berichtigenden Neuausgaben gezwungen wurde.

Anfangs hatten die Mitglieder des Direktoriums gemeint, die Herausgabe unentgeltlich, im Ehrenamt besorgen zu können. Bald sah man ein, daß die Aufgabe die ganze Kraft und die ganze Zeit eines Menschen beanspruchte und übertrug vom neunten Jahrgang an die Arbeit Wilhelm Rust (1822—92), dem Enkel des bekannten Komponisten Friedrich Wilhelm Rust zu Dessau (1739—96), der

---

Berlin, wo Kirnbergers und Marpurgs Einfluß noch lange anhielt, zum Sammelpunkt der Bachhandschriften geworden war. Diese Tatsache war für die Veröffentlichung der Bachschen Werke von eminenter Bedeutung. Als private Bachsammler ragten neben Forkel und Hauser hervor: Chr. Fr. Schwenke (1767—1822), der Nachfolger Philipp Emmanuel Bachs, zu Hamburg; J. G. Schicht (1753—1823), Kantor zu St. Thomae in Leipzig; Georg Pölchau (1773—1836), der den Nachlaß Philipp Emmanuel Bachs aufkaufte. Pölchau war von 1833—1836 Bibliothekar der Singakademie. Seine Privatsammlung erstand die Kgl. Bibliothek zu Berlin anno 1841 für 8000 Tlr. Sie brachte auch die Bibliothek der Singakademie mit ihren reichen Bachbeständen an sich. Die größte existierende Privatsammlung Bachscher Handschriften und Abschriften ist die des Kammersängers Joseph Hauser zu Karlsruhe. Es ist nicht unmöglich, daß noch einzelne unveröffentlichte Bachsche Sachen sich in englischem Privatbesitze befinden.

Die Fortschritte des Bachkults in den vierziger Jahren kann man an dem Steigen der Handschriftenpreise ermessen, die vorher so niedrig gewesen waren, daß man 1824 bei der Versteigerung von Schwenkes Nachlaß das Autograph des Magnifikat für sieben Hamburger Mark erstehen konnte. Wertvolle Vorarbeiten für eine Ausgabe der Werke Bachs waren: der Katalog der Bachiana der Kgl. Bibliothek zu Berlin, den der Organisator der Musikabteilung derselben, S. W. Dehn (1799—1858), anno 1845 in der von ihm geleiteten Zeitschrift Caecilia veröffentlichte, und Hausers in den dreißiger Jahren begonnenes Gesamtverzeichnis der Bachschen Kompositionen, das 672 Nummern umfaßte. Mendelssohn interessierte sich aufs lebhafteste für diese grundlegende Arbeit seines Freundes und half mit, indem er ihm im Februar 1834 eine Liste aller in Berlin befindlichen Bachsachen zuwandte. Dieser Katalog blieb ungedruckt.

neben Emmanuel Bach eine solche Rolle in der Geschichte der Klaviersonate spielt. Mit idealer Hingebung leitete er die Herausgabe des neunten bis zum achtundzwanzigsten Jahrgang. Die Vorreden, die er den einzelnen Bänden beigab, sind zum Teil wahre Meisterwerke. Sie behandeln neben kritischen und historischen auch rein praktische, auf die Aufführung Bachscher Musik bezügliche Fragen. Am Ende erlahmte er; die Aufgabe überstieg die Kräfte eines einzelnen; auch die Verantwortung war zu groß, als daß sie ein einziger tragen konnte. 1882 schied er aus der Redaktion aus, um den neuen Pflichten, die ihm durch die Übernahme des Thomaskantorats (1880) zugefallen waren, gewachsen zu sein[64]. An seine Stelle traten frische Kräfte: Dörfel, Graf Waldersee, Naumann, Wüllner. Diese führten das schwere Werk nach einem zum voraus festgelegten Plan zu Ende.

Am 27. Januar 1900 wurde dem Direktorium der fertige letzte Jahrgang — XLVI — vorgelegt. Von den Gründern der Bachgesellschaft war niemand mehr dabei.

Bis zuletzt hatte das Werk unter der Teilnahmlosigkeit der Menge gelitten. Die Zahl der Subskribenten, deren es am Ende des ersten Jahres dreihundertundfünfzig gegeben hatte, ging nicht hinauf; ohne das begeisterte Werben Franz Liszts und Hausers, die auf die Ausfüllung der entstehenden Lücken bedacht waren, wäre sie nicht einmal innegehalten worden. Fortwährend war die finanzielle Lage eine derart schlechte, daß das Fortbestehen der Gesellschaft immer von neuem in Frage gestellt wurde. Nur wenige unter den Künstlern erkannten, um was es sich eigentlich bei dem Unternehmen der Bachgesellschaft handelte. Zu ihnen gehörte Brahms, der als seine beiden größten Erlebnisse die Gründung des Deutschen Reichs und die Vollendung der Bachausgabe nannte. Die Kirchenchöre, auf die man gezählt hatte, versagten ganz.

Freilich darf man nicht vergessen, daß die Art der Veröffentlichung

[64] Zwischen Hauptmann und Rust hatte Ernst Friedrich Eduard Richter (1868—1879) das Amt verwaltet. Der Rücktritt Rusts wurde mit durch eine zum Teil nicht unberechtigte Kritik, die Spitta, der 1880 seine Bachbiographie beendet hatte, in einer Eingabe an das Direktorium an der Ausgabe der Bachgesellschaft übte, herbeigeführt. 1888 schied Rust auch aus dem Ausschuß. Seine wertvollen Vorreden werden zuweilen durch seine etwas dunkle und inkohärente Schreibweise beeinträchtigt.

die denkbar unpraktischste war. Man mußte pränumerando zahlen und gleich auf die ganze Ausgabe subskribieren. Einzelbände waren käuflich nicht zu haben. So verzichtete die Gesellschaft auf das gute Geschäft, das sie mit einzelnen vielbegehrten Jahrgängen — den Passionen, den Klavier- und Orgelkompositionen — hätte machen können, und das große Publikum wurde durch keinen direkten Nutzen an dem wichtigen Unternehmen interessiert. Als man 1869, endlich, den Einzelverkauf — den Band für dreißig Mark, das Doppelte des Subskriptionspreises — beschloß, war die beste Zeit verstrichen. Die Presse kümmerte sich um das Werk sozusagen gar nicht. So spiegelt sich des Meisters äußerer Lebensgang in der Geschichte der Herausgabe seiner Werke wieder.

Als lebendige Ergänzung trat zum Unternehmen der Bachgesellschaft das Werk eines einzelnen hinzu: Spittas Bachbiographie. Der erste Band erschien 1874; der zweite 1880[65]. Zum erstenmal besaß die Welt eine wirkliche Biographie des Meisters. Bis auf Forkel hatten alle nur den Nekrolog mit etwas freier Phantasie reproduziert; nach ihm begnügte man sich, die vorhandenen Nachrichten zusammenzustellen; eine den historischen Anforderungen entsprechende Arbeit hatte niemand veröffentlicht; Bitter (1813—1885), der spätere preußische Finanzminister, hatte sich in seinem 1865 erschienen J. S. Bach dieses Ziel gesteckt, konnte sich aber nicht aus dem Dilettantismus herausarbeiten[66].

Spittas Werk ist in der Kunstgeschichte eine geradezu einzigartige Leistung. Es dürfte nicht oft vorkommen, daß der erste wissenschaftliche Bearbeiter einer Kunstepoche seinen Nachfolgern so wenig zu tun hinterließ, wie dies hier der Fall war. Er erweckte nicht nur Bach, sondern auch die ganze Welt, in der er gewirkt hatte, zu neuem Leben.

---

[65] Bei Breitkopf und Härtel. Sie zählen zusammen etwa 1900 Seiten. Philipp Spitta (1841—1894), ein Sohn des Dichters von Psalter und Harfe, war von Haus aus Philologe. 1875 wurde er als Professor der Musikgeschichte an die Berliner Universität berufen. 1899 wurde sein Werk ins Englische übertragen.

[66] Über seine Vorgänger berichtet Spitta in der Vorrede zum ersten Band, S. 6—9. Zu erwähnen ist das Werk C. L. Hilgenfeldts „J. S. Bach". Leipzig. 182 S. 1850. Bitters Bach, zwei Bände, erschien in 2. Auflage 1880. Anzuerkennen ist, daß dieses Buch dennoch viel dazu beigetragen hat, Bach bekannt zu machen.

Freilich war es kein Werk für den Durchschnittsleser, auch kein Nachschlagebuch für Musiker. Dazu war es zu ausschließlich wissenschaftlich und in der Anlage nicht immer einfach und klar genug, weil der Verfasser die Beschreibung des Lebens Bachs, die Darstellung seiner Werke und die Schilderung der zeitgenössischen Kunst allzu sehr in eins zusammengearbeitet hatte. Nur die, welche in Muße und Liebe des öfteren mit ihm seine genial verschlungenen Pfade wandeln, können die Tiefen und Schönheiten des Werkes wirklich erfassen. So war es bestimmt vornehmlich als Steinbruch für popularisierende Bachbiographien zu dienen.

Dazu kam, daß es die Musiker ästhetisch nicht ganz befriedigte. Nicht als ob es nicht wundervolle, in dichterischer Sprache gehaltene Analysen enthielte: es bringt deren solche, die man, einmal gelesen, niemals mehr vergessen kann. Aber das Ästhetische tritt hinter dem Historischen allzu stark zurück, und die Anlage der Darstellung bringt es mit sich, daß die künstlerische Eigenart der Bachschen Kunst nirgends als Ganzes hervortritt. Am klarsten hat wohl René de Récy in der Revue des Deux Mondes (1885) diesen Vorwurf formuliert. Gerade an Spitta zeigte es sich, daß die Bachästhetik nicht mehr so unbefangen war, wie zur Zeit von Mosewius; allzu sehr tritt bei ihm das Bestreben zutage, den Thomaskantor als Vertreter der reinen Musik den irrenden Künstlern der Gegenwart als Vorbild hinzustellen.

Die Geschichtsforschung hatte die Ästhetik abgelöst. Das gilt auch für die folgenden, sich an Spitta anlehnenden Biographien. Sie ergänzen ihn künstlerisch nicht in der wünschenswerten Weise, auch stehen sie darin noch allzu sehr unter seinem Einfluß, daß sie ihm in der Ineinanderarbeitung der biographischen Darstellung und der Analyse der Werke folgen. Dazu ist bei Bach nicht der geringste Grund vorhanden. Bei keinem Künstler hat der äußere Verlauf des Lebens so wenig mit dem Entstehen der Werke zu tun, wie bei ihm; bei keinem ist auch das, was wir von seinem Leben wissen, so geringfügig und in Hinsicht auf das persönliche Erleben so uninteressant, wie bei ihm. Die Verdienste, die sich die neueren, popularisierenden Biographien um den Meister erworben haben, seien aber dadurch in keiner Weise geschmälert[67].

[67] Sie finden sich aufgezählt in dem Verzeichnis der Bachliteratur, das Schneider im Bachjahrbuch 1905 bietet. Es seien erwähnt Reißmann (1880),

Von der Gesamtausgabe der Bachschen Werke profitierten wiederum gerade diejenigen am wenigsten, auf die es, nach einer Äußerung Hauptmanns, vor allem abgesehen war. Kantaten wurden, trotzdem sie gleich zu Anfang in korrekten Partituren zu je zehn in fast jährlicher Folge erschienen, kaum mehr gegeben als früher. Erst die mit der Zeit in den Städten gegründeten Bachvereine schufen hierin einige Wandlung. In Wien, wohin die Matthäuspassion anno 1862 gedrungen war, trat Brahms als Leiter des dortigen Singvereins für die Kantaten ein. Literarisch verfocht Robert Franz ihre Rechte auf unsere Zeit[68]. Die Passionen fanden etwa nach 1860 in den meisten Städten Aufnahme.

Für die Klavierwerke setzte Franz Liszt das fort, was Mendelssohn begonnen hatte, und sorgte durch glänzende Übertragungen von Orgelkompositionen, besonders der Gmoll- und Amoll-Fuge dafür, daß das Publikum auch auf Bach als Orgelmeister wieder aufmerksam wurde. Mit der Petersschen Ausgabe zogen, um die Mitte der vierziger Jahre, die Präludien, Fugen und Choralvorspiele des Thomaskantors in alle Kirchen ein. Als ein Markstein in dem Siegeslaufe Bachs darf die Einweihung des Eisenacher Bachdenkmals, 1885, gelten, wo sich die Bachverehrung der Künstler, die sich um Liszt geschart hatten, öffentlich kundgab.

Daß Wagner ein Verehrer Bachs war, ist bekannt. Er sah ihn als den großen Lehrer Beethovens an, der Haydn ablöste, als der Jüngling sich zum Mann entwickelte. Was der Thomaskantor für

---

Otto Gumprecht (1883), William Cart (französisch, 1885), R. Batka (Reclam, 1893), H. Barth (1902). Ph. Wolfrum (1906) behandelt in der Hauptsache nur die Instrumentalwerke und vertröstet für die Kantaten auf eine kommende Veröffentlichung, wobei man allerdings billig hätte erwarten sollen, daß der Titel diese Unvollständigkeit irgendwie zum Ausdruck brächte. So wie es ist, gleicht das Buch einer amerikanischen Landstraße, die mitten im Feld plötzlich aufhört. Das Motto des Buches lautet „Nur soweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen". Es ist jedem Künstler aus dem Herzen gesprochen.

Die neueste Bachbiographie ist das französische Werk von Pirro (1906). Der eigentliche Fortschritt der historischen Bachforschung tritt weniger in diesen Biographien als in einer Reihe hervorragender, in verschiedenen Zeitschriften erschienener Aufsätze zutage, die im Verlaufe dieser Darstellung zitiert worden sind. Den Sammelpunkt solcher Aufsätze bilden neuerdings die Bachjahrbücher.

[68] Neue Zeitschrift für Musik, Band 47, S. 49—52 (1857). Einiges über Bachsche Kantaten, veranlaßt durch eine Aufführung mehrerer derselben seitens der Halleschen Singakademie.

das deutsche Geistesleben bedeutete, hat er in seinem Aufsatze „Was ist deutsch?“ mit diesen Worten ausgedrückt:

„Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Da seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongeperrücke versteckt, diesen Meister — als elenden Kantor und Organisten zwischen kleinen thüringischen Ortschaften, die man kaum dem Namen nach kennt, mit nahrungslosen Anstellungen sich hinschleppend, so unbeachtet bleibend, daß es eines ganzen Jahrhunderts wiederum bedurfte, um seine Werke der Vergessenheit zu entziehen; selbst in der Musik eine Kunstform vorfindend, welche äußerlich das ganze Abbild seiner Zeit war, trocken, steif, pedantisch, wie Perrücke und Zopf in Noten dargestellt: und nun sehe man, welche Welt der unbegreiflich große Sebastian aus diesen Elementen aufbaute! Auf diese Schöpfungen weise ich nur hin; denn es ist unmöglich ihren Reichtum, ihre Erhabenheit und alles in sich fassende Bedeutung durch irgend einen Vergleich zu bezeichnen“[69].

Leider finden sich in Wagners Werken fast keine Stellen, wo er näher auf das Wesen der Bachschen Kunst eingeht und ästhetische Eindrücke fixiert.

Auch darf nicht verschwiegen werden, daß für den Bayreuther Meister die Bachschen Kantaten aus der Kirchenmusik gewissermaßen herausfallen, da er als wahre gottesdienstliche Kunst nur reinen Chorgesang etwa noch mit Orgelbegleitung gelten läßt. Das Hinzutreten von Instrumenten bezeichnet für ihn den Anfang des Niederganges dieses Zweiges der Kunst. Daraus erklärt sich, daß Wagner von den Motetten des Leipziger Meisters des öfteren spricht, auf die Kantaten aber kaum eingeht[70].

Mehr noch als durch seine Worte bereitet er Bach den Weg durch seine Werke. Aus ihnen lernte die Welt wieder die tiefe innerliche Beziehung zwischen Wort und Ton in der mit der Dichtung sich verbindenden Musik aufzusuchen. Wagners Kunst hatte eine Umwälzung des ganzen musikalischen Empfindens zur Folge. Der Hörer wurde anspruchsvoll. Nur das wahrhaft Charakteristische vermochte

[69] Gesammelte Werke, Band X, S. 65 u. 66. Geschrieben 1865.

[70] Von den Passionen redet er, Band I, S. 169 ff.

ihn mehr zu befriedigen, nur die wahre Tondramatik ihn zu bewegen. So versank eine ganze musikalische Literatur langsam im Abgrunde der Vergessenheit, und neben dem Musikdrama des Bayreuther Meisters trat die dramatische religiöse Musik des Leipziger Kantors ins helle Licht. Der Kampf, den Wagner gegen das „Schöne" in der Musik geführt hat, wurde von ihm auch zugleich, ohne daß er es selber recht wußte, für Bach durchgekämpft, dessen „kräftige, oft hochpoetische Auffassung des Textes" ihn schon bei den Motetten in Erstaunen setzte. Jetzt erst, nachdem der Streit zur Ruhe gekommen, überblickt man die Tragweite des Sieges. Wie gewaltig der Wandel der Anschauung ist, können wir daran ermessen, daß es uns völlig unbegreiflich ist, wie die nachbeethovensche Zeit für die Größe Bachs unempfänglich blieb, und wie man noch in den Kreisen derer, die den Plan der großen Bachausgabe faßten, zwischen „gefälligen" und „ungefälligen" Werken unterschied.

Unter den französischen Künstlern zählte Bach, wie die lebhafte Beteiligung an der Subskription für die Gesamtausgabe zeigte, von Anfang an viele Bewunderer. Zu ihnen gehörten Gounod, dessen Bachverständnis nicht an seiner zweifelhaften Bearbeitung des Cdur-Präludiums allein gemessen werden darf, und die ältere Schule der französischen Organisten. Saint-Saëns dürfte unumstritten wohl unter die besten Bachkenner gerechnet werden. Gabriel Fauré nicht minder. Guilmant, Widor und Gigout, die Schöpfer der modernen französischen Orgelkunst fußen direkt auf Bach. Um die Instrumentalwerke bemühte sich der Violinist Charles Bouvet mit seiner kleinen Bachgesellschaft. Entscheidend für die öffentliche Anerkennung des Meisters war die Pariser Aufführung der Matthäuspassion durch die Concordia unter Widors Leitung 1885. Sehr gediegene Aufführungen von Kantaten veranstaltet die Schola cantorum unter Vincent d'Indy und Bordes; nur diesem Ziele widmet sich die unter Faurés und Widors Auspizien entstandene Pariser Bachgesellschaft, deren Leiter Gustav Bret vor allem darauf bedacht ist, einen tüchtigen Chor zu organisieren, was bei den Pariser Verhältnissen fast das Schwerste ist. Überhaupt ist das Fehlen gemischter Chöre das größte Hemmnis der Verbreitung Bachscher Werke in Frankreich; es mag noch manches Jahr vergehen, bis hierin Wandel geschaffen sein wird und der Bach der Kantaten weiteren Kreisen bekannt werden kann. Verdienste um die Bachübersetzungen erwarben

sich neben anderen Maurice Bouchor und Madame Henriette Fuchs[71]. Eine einheitliche Übersetzung sämtlicher Kantaten bereitet Bret, der Dirigent der Bachgesellschaft, vor.

In Frankreich kann man eigentlich am besten sehen, wie Wagner Bach vorgearbeitet hat. Die Begeisterung für den Leipziger Meister setzte in dem Augenblick ein, wo der zuletzt fast Modesache gewordene Wagnerenthusiasmus sich erschöpfte und man zur Überzeugung kam, daß seiner musikalischen Poesie etwas für den französischen Geist Fremdes anhaftet. Da gerade tritt Bach auf den Plan. Mit jedem Jahre wird es deutlicher, wie sehr seine Toncharakteristik dem französischen Kunstempfinden entgegen kommt. Das Charakteristische stellt sich bei ihm eben in einer vollendet plastischen Form dar; hingegen läßt das großartig Formlose den französischen Genius immer wieder an Wagner irre werden. Sogar die französische Militärmusik hat sich Bach unterworfen. Um die Choralvorspiele dem Volke zugänglich zu machen, hat Herr Th. Barnier, chef de musique du 57e d'Infanterie in Bordeaux, sie für Militärkapelle übertragen, und führt sie bei Promenadenkonzerten aus.

England hat das vor Frankreich voraus, daß es über ganz hervorragende Chöre verfügt. Die Zukunft wird lehren, wie sich in diesem Lande der Kampf zwischen Bach und Händel gestalten wird. Daß der englische Musikheilige auf dem Festland gegen Bach stark hat zurücktreten müssen, läßt sich nicht leugnen, wie es überhaupt eine allgemeine Erfahrung ist, daß die Beschäftigung mit den Kantaten fast zur Ungerechtigkeit gegen die Oratorienwerke führt, die noch vor zwei Jahrzehnten das Musikleben beherrschten. Mendelssohn teilt hierin das Schicksal Händels.

In Belgien verfocht der unermüdliche Gevaërt die Sache des Meisters mit großem Erfolg.

Auch in Rom triumphierte der Thomaskantor. Zuerst führte man manches aus seinen Werken in den Hausmusiken bei Herrn von Keudell, Frau Professor Helbig und Frau Dr. Mengarini auf. Mit einem kleinen aus dieser Gesellschaft rekrutierten Chor studierte Alessandro Costa die Hmoll-Messe ein. Nachdem man vom Papste die Erlaubnis erhalten hatte, Frauen an einem gottesdienstlichen Ort

[71] S. auch Gevaërts französische Ausgabe der Matthäuspassion. (Paris: Bruxelles. Lemoine.)

singen zu lassen, lud man im Frühjahr 1889 die ganze vornehme römische Welt in das Oratorium der Via Belsiana ein und führte ihr Bachs Werk vor. In seinem Trionfo della Morte (1894) zeichnet d'Annunzio das Publikum und die Stimmung bei dieser denkwürdigen Aufführung[72]. Der römische Bachverein datiert vom Jahre 1895.

Das alles macht jedoch nur das Äußerliche an der Geschichte vom Siegen Bachs aus; viel großartiger stellt sie sich noch dar, wenn man forscht, was in den Partituren der Komponisten des XIX. Jahrhunderts darüber zu lesen steht. Seit Mendelssohn sind alle unsere bedeutenden Komponisten bei Bach in die Schule gegangen, nicht als zu einem pedantischen Lehrer, sondern zu dem, der sie zwingt, nach dem wahrsten und klarsten Ausdruck zu ringen und den Reichtum nicht in den aufgewandten Mitteln, sondern in der Vollendung der Themen zu suchen. Bei Wagner tritt Bachscher Geist am meisten in der Meistersingerpartitur zutage. Eine interessante Bachrenaissance offenbart sich in der vollendeten Polyphonie Regers. Wie Bach die moderne Orchesterkomposition in der Folge beeinflussen wird, läßt sich nicht absehen; nur so viel ist klar, daß er uns zu einer gewissen Einfachheit zurückführen und den Formensinn der kommenden Generationen ganz außerordentlich entwickeln wird[73].

Was die gegenwärtige Schätzung der Bachschen Kunst angeht, hüte man sich, alle Wortbegeisterung für wirkliche anzusehen. Seitdem das Bekenntnis zur Bachschen Kunst kein Wagnis mehr, sondern eine Empfehlung ist, ist auch die Bachphrase aufgekommen. Mancher spricht nicht mehr Selbsterlebtes, sondern Angehörtes und Angelerntes aus.

Wie weit sind wir in der Tat?

Unsere Hausmusik steht im Zeichen Bachs. Das ist nicht zu verkennen. Die Inventionen, die Suiten und das Wohltemperierte Klavier sind Volksgut geworden. Was dem heutigen Durchschnittsmusikliebhaber an theoretischer Durchbildung fehlt, ersetzt ihm die Bachsche Schule, in welcher er schon als Kind gewisse Prinzipien der Themenbildung, der Stimmführung, der Modulation und des Aufbaus in sich aufnimmt, und in welcher er sich eine gewisse

[72] S. 41 ff.

[73] Interessante zeitgenössische Urteile über Bach finden sich in den Antworten auf die Bachumfrage der „Musik", V. Jahrgang, Heft 1, 1905—1906.

unbewußte Urteilsfähigkeit aneignet, die ihn gegen das Minderwertige einnimmt.

Mit dem öffentlichen Musikleben ist es nicht so gut bestellt. Wer in unsern Konzertsälen den ganzen Bach sucht, dürfte einige Enttäuschungen erleben. Unsere Klaviervirtuosen bieten uns mehr Transkriptionen der Orgelwerke als Originalkompositionen. Aus welchem Grunde, ist nicht ersichtlich. Warum müssen es denn immer und immer wieder das Präludium und die Fuge in Amoll sein, die man dem Publikum vorsetzt? Auch in der Lisztschen Bearbeitung bleiben sie auf dem Klavier doch nur Stückwerk. Wo kann man die Suiten, wo das Wohltemperierte Klavier, wo das Italienische Konzert, wo die Chromatische Phantasie, wo das Klavierkonzert in Amoll, wo das Cdur-Konzert für zwei Klaviere häufiger vorgetragen hören? Wo gehören die Brandenburgischen Orchesterkonzerte und die Orchestersuiten zum eisernen Bestand des Programms? Wo werden Bachsche Profankantaten regelmäßig aufgeführt?

Eine Bachstatistik unserer Konzertprogramme würde merkwürdige Ergebnisse zutage fördern und zeigen, daß es nicht allzu viele Städte gibt, wo der Hörer Bach wirklich kennen lernen kann.

Mit den Kirchenkantaten ist's eine eigene Sache. Auch da, wo die Passionen regelmäßig gegeben werden, ist die Aufführung von Kantaten mit Schwierigkeiten verbunden. Es scheint, daß der Ausdruck „Kantate“ keinen guten Klang hat. Viele Dirigenten, die den Namen Bach auf ihre Fahne geschrieben haben, halten es nicht für angebracht, Kantaten, die ein oder zwei klassischen ausgenommen, auf ihr Programm zu setzen. Sie kommen ihnen nicht dekorativ genug vor. Hat aber einer einmal den Gedanken, einen ganzen Abend mit Kantaten auszufüllen, so muß er alle Musen und Heiligen gegen seinen Chorvorstand anrufen, der befürchtet, daß das Programm nicht zieht, oder zuwenig Abwechslung bietet. Man glaubt sich manchmal in die Zeit zurückversetzt, wo die sonst so verdiente Hamburger Bachgesellschaft — es war anno 1858 — auch aus Angst, es möchte zuviel Bach werden, folgendes Programm bot: Achtstimmige Motette von J. S. Bach; Berceuse von Chopin; Festszene aus Tannhäuser (für Klavier übertragen); Choral „Jesu meine Freude“ von J. S. Bach[74].

[74] S. Joseph Sittard. Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. Leipzig, 1890.

In der neueren Zeit hat die Frage sich so zugespitzt, daß das Recht der Aufführung Bachscher Kantaten außerhalb der Kirche bestritten wird. Ein Vortrag auf dem zweiten Bachfest (1904) gab die Parole aus: „Die kirchenmusikalischen Werke Bachs der Kirche“[75].

Die Forderung scheint im Grunde richtig und ist doch falsch. Im Verlaufe des Gottesdienstes selbst können Bachsche Kantaten heute nur ganz ausnahmsweise aufgeführt werden, und es ist weder zu erwarten noch zu wünschen, daß eine Reform der Gottesdienste wieder Altleipziger Verhältnisse herstelle. Eigentlich war es ja auch etwas ganz Unnatürliches und nur aus besonderen Verhältnissen zu Erklärendes, daß die Musik in jenem Kultus eine selbständige Stellung einnahm.

Die ganze Entwicklung der Dinge hat zu einer Trennung geführt, bei der Gottesdienst und Kunst gleich gut bestehen, insofern als neben den Gottesdienst das geistliche Konzert — oder welchen Namen, da dieser anstößig sein soll, man dafür gebrauchen will — getreten ist. Und das ist nun eigentlich das Ideal: geistliche Konzerte, aus drei oder vier Bachschen Kantaten zusammengesetzt, die nach der Kirchenzeit und nach den Gedankengängen ausgewählt sind. Solche reinen Bachgottesdienste dürften den Vorzug haben vor liturgischen Feiern, die sich um eine Bachkantate gruppieren. Doch gehen hier die Ansichten noch auseinander[76]. Man bemerke aber, daß die Kirche hier nur mehr als heiliger Raum in Betracht kommt. Wenn dieser aus irgend einem Grunde nicht zur Verfügung steht, kann man die Aufführung in den Konzertsaal verlegen, ohne daß ihr religiöser Charakter dadurch berührt wird. Was kann Bach dafür, daß heutzutage die Kirchen oft so gebaut werden, daß man keinen Chor und kein Orchester darin aufstellen kann oder nur da, wo man dem Hörer in den Rücken singt? Festzuhalten ist, daß Bach, wie alles ganz Erhabene in der Religion, nicht der Kirche, sondern der reli=

---

[75] Bachjahrbuch 1904. S. 25.

[76] S. die schönen Ausführungen Waldemar Voigts aus Göttingen (Bachjahrbuch 1904, S. 41 u. 42), der durch äußere Umstände veranlaßt wurde, die als ideale Gottesdienste gedachten Bachaufführungen für die richtigsten anzuerkennen. Zu St. Wilhelm in Straßburg werden unter Leitung von Professor Münch seit mehr denn zwanzig Jahren alljährlich mehrere solcher musikalischen Feiern, die nur aus Bachschen Kantaten bestehen, abgehalten.

giösen Menschheit gehört, und daß jeder Raum Kirche wird, in welchem seine geistlichen Werke mit Sammlung und Andacht aufgeführt und angehört werden. Daraus ergibt sich, daß dann alles, was die Sammlung stören könnte, zu vermeiden ist, und daß eine Einzelkantate in einem fremden Programm nichts verloren hat. Entweder ein Kantatenabend oder keine Kantate!

Überall, wo solche Kantatenabende gewagt wurden, lehrte der Erfolg, daß alle gehegten und erdachten Befürchtungen unbegründet waren.

Im Vergleich zu den Kantaten erscheint alles, was Bach sonst noch geschaffen hat, fast mehr als Zugabe. Solange von seinen geistlichen Werken nur die Passionen, die Messe und das Weihnachtsoratorium ins Volk gedrungen sind, kann man nicht sagen, daß der ganze Bach wieder unser ist. Er ist noch nicht bekannt, er wird es erst.

Was historisch und kritisch für ihn getan werden mußte, ist in der Hauptsache erledigt. Es ist Zeit, daß die Ästhetik an die Stelle der Geschichte trete und das Wesen der Bachschen Kunst in seiner ganzen Tiefe und seiner reichen Mannigfaltigkeit zu erfassen suche[77]. Mehr und mehr drängt sich auch die Notwendigkeit auf, genauere Nachforschungen über die musikalische Praxis zu Bachs Zeit anzustellen. Von dieser Seite aus ist wohl noch manche interessante Aufklärung zu erwarten. Wir brauchen sie. Die Frage, wie man Bach aufführen soll, wird um so komplizierter, je tiefer man in sie eindringt. Sie zerfällt in eine Reihe von Einzelfragen, zu deren Lösung nur historische Fingerzeige und immer aufs neue wiederholte praktische Versuche führen können.

Zur Klärung dieser Fragen, wie überhaupt zur richtigen Verbreitung der Bachschen Kunst, setzt man große Hoffnung auf die von der neuen Bachgesellschaft in zweijähriger Wiederkehr geplanten Bachfeste. Mit Recht. Daß sie der Förderung und Anregung viel bringen, haben die drei gezeigt, die bisher abgehalten wurden[78].

---

[77] S. Kretzschmar in der Vorrede zu Band XLVI der großen Bachgesellschaft. In dem Geleitwort des Bachjahrbuchs von 1905 hat A. Schering allen ernsten Bachfreunden aus der Seele gesprochen.

[78] Berlin 1901; Leipzig 1904; Eisenach 1907. Die neue Bachgesellschaft wurde am 27. Januar 1900 gegründet: an diesem Tage löste sich die alte auf, da sie ihre Aufgabe, die Herausgabe der Bachschen Werke, erfüllt hatte. Das Bach-Museum zu Eisenach ist Eigentum der neuen Bachgesellschaft.

Eben so sicher aber ist, daß Bachfeste und alles, was man sonst noch ad gloriam Bachi veranstalten kann, nicht das ist, was zuletzt am meisten not tut, sondern die stille, bescheidene Arbeit vieler unbekannter Menschen, die bei Bach nichts anderes suchen als innerliche Befriedigung und Mitteilung dieses Reichtums an ihren Nächsten. Nur einem solchen Geschlecht wird er sich wahrhaft offenbaren.

XIII. Die Orgelwerke.
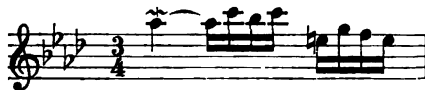
Ausgabe der Bachgesellschaft:

Band XV. Sonaten. Die großen Präludien und Fugen. Tokkaten. Passacaglia.
„ XXXVIII¹. Präludien, Fugen und Phantasien. Acht kleine Präludien und Fugen.
„ XXXVIII². Vivaldische Konzerte.
„ XXV². Orgelbüchlein. Die Schüblerschen Choräle. Die achtzehn Choräle.
„ III. Die Vorspiele über die Katechismuslieder.
„ XL. Die einzeln überlieferten Choralvorspiele und die Choralvariationen.
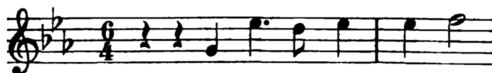
Petersche Ausgabe:

Band I. Sonaten. Passacaglia Pastorale.
„ II, III und IV. Präludien und Fugen.
„ V. Kleine Choralvorspiele und Choralvariationen.
„ VI und VII. Große Choralvorspiele.
„ VIII. Vivaldische Konzerte. Acht kleine Präludien und Fugen.
„ IX. Nachtrag.

Von all seinen Präludien und Fugen für Orgel hat Bach nur das Präludium und die Fuge in Es dur veröffentlicht, die im dritten Teil der „Klavierübung" figurieren. Alles andere dieser Gattung ist uns handschriftlich, sei es in Autographen — sie machen etwa ein Drittel aus —, oder in Abschriften, oder gar in Abschriften von Abschriften überkommen. Daß unter diesen Umständen nicht mehr verloren gegangen ist, muß geradezu ein Wunder genannt werden. Man bedenke, daß wir das F moll-Präludium:



und seine Fuge nur in der Abschrift eines Schülers Kittels besitzen! Die Erhaltung der großen Cmoll-Phantasie:



verdanken wir Krebs, der, wie er am Ende bemerkt, am 10. Januar 1751, wenige Monate nach des Meisters Tode, eine Kopie davon nahm. Fast wäre dieses Manuskript in die Hände eines Krämers, der es als Makulatur verwenden wollte, geraten. Ein gütiges Geschick wollte, daß es durch Herrn Hoforganisten Reichardt in Altenburg gerettet wurde. Als ein ungetreuer Haushalter unter den Abschreibern verdient der russische Pianist Palschau zu Petersburg erwähnt zu werden, der sich anmaßte, die Dorische Tokkata zu verbessern und dabei, nach Rusts Ausdruck, wie ein russischer Zensor arbeitete.
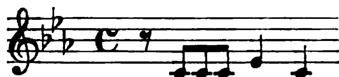
Die meisten Orgelkompositionen fallen in die weimarische und vorweimarische Zeit. Zu Cöthen und in der ersten Leipziger Periode scheint Bach nur mehr gelegentlich für dieses Instrument geschrieben zu haben. Dann aber, so etwa um 1735, erwacht die erste Liebe wieder in ihm, und es entstehen die gigantischen Orgelwerke der letzten Meisterschaft. In derselben Zeit sichtet und überarbeitet er die Kompositionen aus vergangenen Tagen. Bei dieser Beschäftigung wurde er vom Tode ereilt.

Die genauere Entstehungszeit der einzelnen Präludien und Fugen ist nur ganz ausnahmsweise zu erschließen. So meint Spitta, daß das große Gdur-Präludium mit seiner Fuge (Peters II, Nr. 2; B. G. XV, Nr. 11) aus dem Jahre 1724 oder 25 stamme und das Cdur-Präludium (Peters II, Nr. 1; B. G. XV, Nr. 15) ins Jahr 1730 falle. Er stützt sich dabei auf die Zeichen des für das Autograph verwandten Notenpapiers, die sich in den Kantatenpartituren aus jenen Jahren ebenfalls finden.
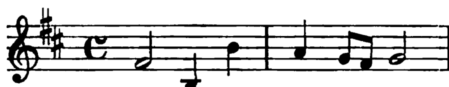
Im allgemeinen jedoch ist man auf innere chronologische Kennzeichen angewiesen. Sie sind zum Glück ziemlich deutlich. Für jeden einsichtsvollen Spieler treten bei näherer Bekanntschaft vier Gruppen in den Präludien und Fugen zutage: die Werke, in welchen Bach unter dem Einfluß der damaligen Meister steht, diejenigen, in denen sich die Meisterschaft ankündigt, die vollendeten Kompositionen aus der Weimarer Zeit und die letzten Schöpfungen.

Wir besitzen etwa ein Dutzend Präludien und Fugen, in denen Bach sich als genialer Schüler Frescobaldis und Buxtehudes offenbart[1]. Der Sturm und Drang der ganzen primitiven Orgelkunst lebt in diesen Stücken wieder auf; die Präludien sind dramatisch bewegt, zum Teil zerrissen, uneinheitlich; die Fugen noch oft verworren; aber die Proportionen, in denen die Stücke gearbeitet sind, lassen ahnen, daß sich etwas Großes vorbereitet.

Das, was Bach vorwärts brachte, war nicht nur seine sich stets vervollkommnende Orgeltechnik, sondern vor allem das Studium der damals in Deutschland eben bekannt werdenden Kunst eines Legrenzi, Corelli und Vivaldi. Hier lernte er, was ihm so weder bei Buxtehude noch bei Frescobaldi aufgegangen war: Klarheit und Plastik im musikalischen Aufbau[2]. In der C moll-Fuge (Peters IV, Nr. 6; B. G. XXXVIII, Nr. 14) über das Legrenzische Thema:



und in der in H moll (Peters IV, Nr. 8; B. G. XXXVIII, Nr. 19), welche Corellis Fuge über:



[1] Hierher gehören: Präludium und Fuge in G dur (Peters IV, Nr. 2), C moll (Peters IV, Nr. 5), C dur (Peters III, Nr. 7), G moll (Peters III, Nr. 5; B. G. XV, Nr. 5), A moll (Peters III, Nr. 9), Tokkata und Fuge in E dur (B. G. XV, S. 276), Fuga in C moll (Peters IV, Nr. 9), Präludium A moll (Peters IV, Nr. 13), Fuga in C moll über das Thema von Legrenzi (Peters IV, Nr. 6), Fuga in H moll über das Thema von Corelli (Peters IV, Nr. 8), Phantasia in G dur (Peters IV, Nr. 11), Canzona (Peters IV, Nr. 10), Präludium und Fuge in D moll (Peters III, Nr. 4) und Pastorale in F dur (Peters I, S. 86). Die vier zuletzt erwähnten Werke stehen bedeutend über den andern und tragen schon eine gewisse Vollendung an sich. Das Thema der D moll-Fuge ist identisch mit demjenigen, über welchem sich die Fuge in der ersten Sonate für Violine solo (G moll) erbaut, wobei der Violinfuge die Priorität zukommt. Das reizende Pastorale gehörte zu den Lieblingsstücken Mendelssohns. In der Petersschen Ausgabe sind ihr einige Klavierſächelchen angehängt, mit denen sie nichts zu tun hat.

[2] Über Bach als Schüler der Italiener und seine Bearbeitung der Vivaldischen Violinkonzerte für Orgel siehe S. 177. Diese Übertragungen finden sich bei Peters VIII, in der Ausgabe der B. G. XXXVIII[2].

von neununddreißig Takten auf hundert bringt, fühlt man sein Bestreben, ein neu auftauchendes Ideal zu verwirklichen und in einfacheren, größeren Linien zu zeichnen. Mit der Canzona in D moll (Peters IV, Nr. 10; B. G. XXXVIII, Nr. 20) hat er die Welt der schönen Formen betreten. Er kommt nicht mehr von ihr los. In der G dur-Phantasie (Peters IV, Nr. 11; B. G. XXXVIII, Nr. 10) erscheint ein fünfstimmiger, weit ausgesponnener Satz ruhiger und vollendeter Polyphonie von glänzend bewegtem, aber auch selber nun einfacher gewordenem nordischen Laufwerk umbrandet. So ist Bach durch die Italiener von Buxtehude freigekommen und befähigt, die Ideale, welche seit zwei Generationen die deutsche Orgelmusik bewegten und aufregten, zu verklärter Wesenheit erstehen zu lassen.

In welcher Reihenfolge die Werke, in denen er die Meisterprüfung ablegt, entstanden sind, läßt sich nur ahnen[3]. Ein Ereignis in Bachs Schaffen bezeichnen zweifellos die kleine G moll-Fuge (Peters IV, Nr. 7; B. G. XXXVIII, Nr. 18) und die bekannte D moll-Tokkata und Fuge (Peters IV, Nr. 4; B. G. XV, S. 267). Ein so kraftvoll und groß angelegtes Thema, wie es die G moll-Fuge bietet, ist in der Orgelmusik vorher überhaupt nicht aufzuweisen. Dazu kommt die wuchtige, zusammengeraffte Entwicklung der Fuge, in welcher die „Fugenphrase" fast ganz überwunden ist. Nichtssagend ist nur der zweite Pedaleinsatz, der wie aus alter Zeit stehen geblieben ist.

In der D moll-Tokkata und Fuge hat sich der wilddrängende Geist endgültig in die Gesetze der Form gefunden. Ein dramatischer Grundgedanke verbindet die kühn aufeinandergetürmten Passagen der Tokkata, und in der Fuge dienen die in gebrochenen Akkorden sich bewegenden Unterbrechungen nur dazu, die Steigerung desto gewaltsamer herauszuarbeiten.

Die unmittelbare Frische der Erfindung verleiht diesen Werken ihren ganz besonderen Reiz. Auf den Hörer wirken sie unter allen Bachschen Orgelsachen fast am elementarsten, und der Spieler erlebt dabei immer etwas von dem, was der Meister selber empfinden

[3] Anzuführen sind: Fuge in G moll (Peters IV, Nr. 7); eine kleine Phantasia in C moll (Peters IV, Nr. 12), die Mendelssohn mit Vorliebe vortrug; Tokkata und Fuge in D moll (Peters IV, Nr. 4; B. G. XV, S. 267) und E dur (Peters III, Nr. 8; B. G. XV, S. 253); Präludium und Fuge in D dur (Peters IV, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 2) und C dur (Peters IV, Nr. 1; B. G. XV, Nr. 1).

mußte, als er in diesen Stücken zum erstenmal alles, was die Orgel an Klangreichtum und Kombinationsmöglichkeiten besaß, zur Geltung brachte.
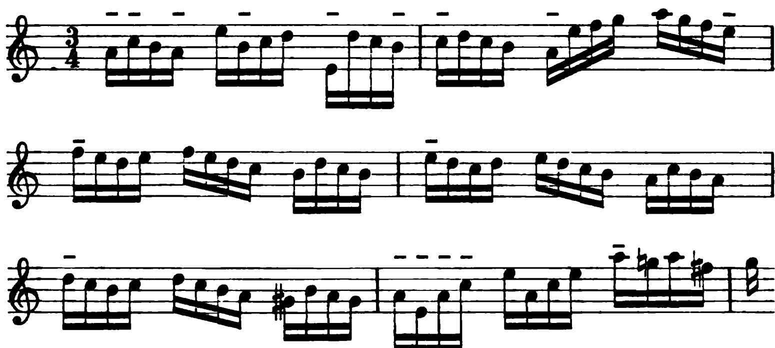
Darum hat das glänzende Pathos des Präludiums und der Fuge in D dur (Peters IV, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 2) und der Tokkata und Fuge in C dur (Peters III, Nr. 8; B. G. XV, S. 253) heute noch dieselbe Gewalt über die Gemüter, wie je zuvor. Vielleicht vermögen wir diese Werke noch mehr zu schätzen als die, die sie vor uns hörten, weil die große Musik des XIX. Jahrhunderts eines sicher zur Folge hat: daß die, welche darin aufgewachsen sind, ein klares Unterscheidungsvermögen für wahres und falsches Pathos besitzen und sich darum dem wahren, das so selten ist, mit doppeltem Entzücken hingeben.

In den diesen Präludien angehörigen Fugen, und nicht minder in derjenigen, die dem majestätischen C dur-Präludium (Peters IV, Nr. 1; B. G. XV, Nr. 1) beigegeben ist, tritt das Virtuosenhafte außerordentlich stark zutage. Sie rauschen glänzend am Ohr vorüber. Die Regel, daß eine Fuge im ersten Teil gut, im mittleren noch besser, im letzten aber vortrefflich sein müsse, darf man ihrer Beurteilung noch nicht mit aller Strenge zugrunde legen, da wenigstens die beiden C dur-Fugen gegen Schluß etwas erlahmen.
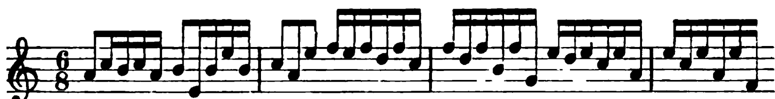
Zwischen diesen Jugendmeisterwerken und den eigentlichen Meisterwerken hat Bach selber einen klar erkenntlichen Strich gezogen: die ersteren ließ er wie sie waren; an den andern arbeitete er unausgesetzt, bis er ihnen ihre definitive Gestalt gegeben hatte. So kommt es, daß für diese Stücke nicht die ältesten Abschriften, oft nicht einmal die Autographe das Wertvollste sind, sondern diejenigen Handschriften, die auf die späteste Fassung zurückgehen. Das erhaltene Autograph des Präludiums und der Fuge in A dur (Peters II, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 6) z. B. hat keinerlei praktische Bedeutung, weil es uns nur eine frühere, unvollkommene Fassung dieses Werkes — im $^{3}/_{8}$- statt im $^{3}/_{4}$-Takt — aufbewahrt hat. Bemerkt sei auch, daß die Bezeichnung gewisser Präludien als Phantasie oder Tokkata in den Abschriften keine einheitliche ist. Zuweilen sind sie nicht einmal „Präludium“, sondern allgemein »Pièce d'orgue« überschrieben. Auch italienische Titel kommen vor[4].

[4] Weimarer (und Cöthener?) Meisterwerke für Orgel, zum Teil in späterer Überarbeitung vorliegend: Präludien und Fugen in F moll (Peters II, Nr. 5; B. G.

Am längsten hat Bach an der A moll- (Peters II, Nr. 8; B. G. XV, Nr. 13) und an der G moll- (Peters II, Nr. 4; B. G. XV, Nr. 12) Fuge gearbeitet. Die Urform des A moll-Themas findet sich in einer dreistimmigen Klavierfuge und hat diese Gestalt[5]:



Die Elemente des vollendeten Themas finden sich schon alle beisammen; nur ist die einfache große melodische Linie, welche dem Schöpfer vorschwebt, noch durch Beiwerk verdeckt und zu verkürzt, um wirken zu können. Erst in langer Arbeit gewann sie dann jene ruhige Plastik, in welcher sie wie mit spielender Kraft die Sechzehntel des vollendeten Themas trägt:



Auch der Plan der Fuge findet sich in jener ersten Fassung in den Hauptperipetien schon vorgebildet.
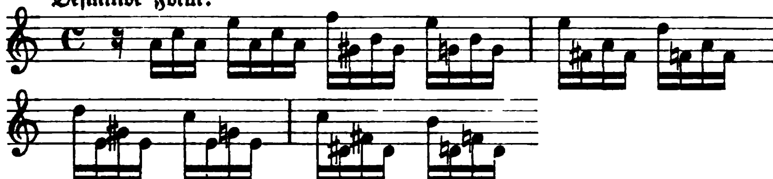
Das A moll-Präludium hat auch eine Entwicklung durchgemacht.

XV, Nr. 4), D moll (Tokkata; Peters III, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 8), F dur (Tokkata; Peters III, Nr. 2; B. G. XV, Nr. 10), C dur (Peters II, Nr. 1; B. G. XV, Nr. 15), G dur (Peters II, Nr. 2; B. G. XV, Nr. 11), C moll (Phantasia; Peters III, Nr. 6; B. G. XV, Nr. 7), C moll (Peters II, Nr. 6; B. G. XV, Nr. 16), A dur (Peters II, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 6), E moll (Peters III, Nr. 10; B. G. XV, Nr. 3), G moll (Phantasia; Peters II, Nr. 4; B. G. XV, Nr. 12), A moll (Peters II, Nr. 8; B. G. XV, Nr. 13).
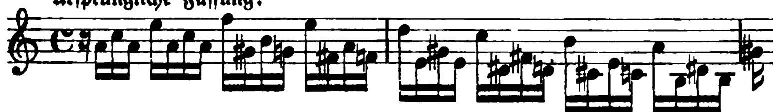
[5] Auf diese Urform des Themas hat mich Herr Organist Reinhard Oppel in Bonn aufmerksam gemacht. B. G. Band III, S. 334; Peters Klavierwerke Cahier 4.

J. P. Kellner hat uns eine Abschrift davon erhalten, in welcher der majestätische Gang, mit dem es anhebt, die ihm zugrunde liegende chromatische Linie noch nicht klar heraustreten läßt.
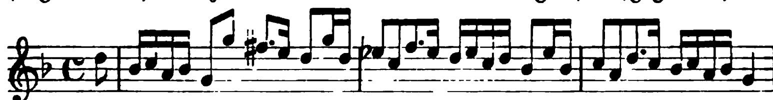
Definitive Form:



Ursprüngliche Fassung:
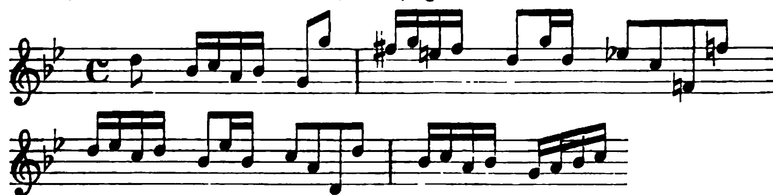


In der zweiten Auflage der großen Generalbaßschule berichtet Mattheson, daß er bei einer Orgelprobe anno 1725 den Bewerbern folgendes Thema zum Bearbeiten aus dem Stegreif aufgegeben habe:



Den Namen Bachs nennt er nicht, sagt aber, er wisse wohl, wem das Thema angehöre und wer es zum erstenmal kunstvoll bearbeitet habe. Am natürlichsten ist die Annahme, daß er diese Fuge von Bachs Hamburger Reise von anno 1720 her kannte. Sie würde also zu den Werken gehören, die der Meister damals Reinken vorspielte, vielleicht mit der Absicht, ihm dadurch eine Huldigung darzubringen, da er ja das Motiv der Fuge diesem selber entlehnt hatte[6].

Die später vorgenommene Änderung[7] ist an sich geringfügig und nichtsdestoweniger ein Meisterzug, weil sie dem Thema die Unruhe benimmt und es einheitlich gestaltet:

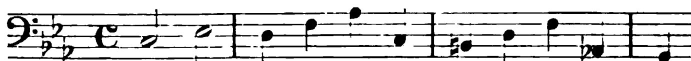


[6] S. 182.
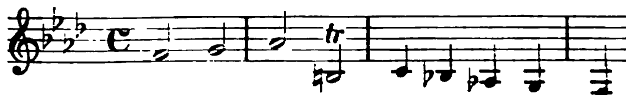
[7] Daß Mattheson selber das Thema korrumpiert habe, ist auch wohl möglich.

Diese beiden Fugen sind Virtuosenwerke, wie die in C dur und in D dur. Sie sind aber nicht mehr nur glänzend bewegtes Meer, wie jene, sondern vollendete architektonische Gebilde, musikalische Spätgotik. Wie in jener mittelalterlichen Baukunst, dient auch hier das üppige Detail der durchbrochenen Arbeit nur dazu, einfache, kühngeschwungene Linien zu einem lebendigen Ganzen zusammenzuführen und die Gewalt im Bilde der Biegsamkeit sich darstellen zu lassen. Als Aufbau ist die A moll-Fuge die einfachere und durchsichtigere; die in G moll übertrifft sie aber an Reichtum der Phantasie.
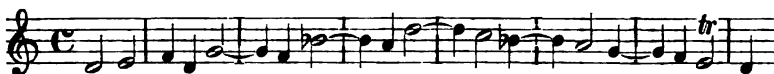
Im allgemeinen aber tritt in den Weimarer Fugen das Virtuosenhafte mehr und mehr zurück. Die Themen werden gedrungen, einfach, schmucklos, fast herb; in der Durchführung ist nichts mehr auf den Effekt berechnet. Auf der Grenze steht die G dur-Fuge (Peters II, Nr. 2; B. G. XV, Nr. 11), deren Thema, aber in Moll-Fassung, im ersten Chor der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21) wiederkehrt. Die Themen der andern weisen nichts mehr von bewegtem Laufwerk auf, sondern erbauen sich aus massiven Noten. Durch diese Ähnlichkeit stellen sie sich wie von selbst nebeneinander. Es sind die Fugen in: C dur (Peters II, Nr. 1; B. G. XV, Nr. 15); C moll (Peters II, Nr. 6; B. G. XV, Nr. 16); die andere in C moll (Peters III, Nr. 6; B. G. XV, Nr. 7); F moll (Peters II, Nr. 5; B. G. XV, Nr. 4); F dur (Peters III, Nr. 2; B. G XV, Nr. 10); D moll (Peters III, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 8); A dur (Peters II, Nr. 3; B. G. XV, Nr. 6). Ihr Mangel an prunkvollem Auftreten ist schuld daran, daß diese Werke bei Spielern und Hörern nicht so populär sind wie die A moll- und G moll-Fuge. Wer sich aber in sie hineinlebt, gewinnt sie lieber als jene, wenn sie auch auf den ersten Anblick nicht das hinreißende Wesen an sich haben, das die andern auszeichnet. Sie stellen das Große an sich, nicht mehr das Große als Pathetisches dar. Die C moll-Fuge:
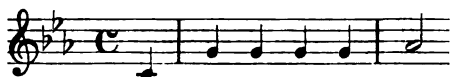


und die F moll-Fuge:
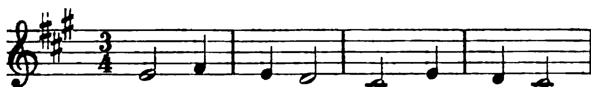


sind darum von so gewaltiger Tragik, weil sie alles Leidenschaftliche abgestreift haben und nur großen Schmerz und tiefes Sehnen reden lassen. Ein unbeschreibliches Bild ruhender Kraft bietet das Thema der D moll-Fuge. Es spannt sich wie ein Brückenbogen aus mächtigen Quadersteinen aus:



Diejenigen, die noch immer behaupten, daß Bachsche Fugen als zu virtuos nicht in den Gottesdienst gehören, scheinen diese nicht zu kennen, oder doch den Palestrina-Charakter ihres Stils nicht zu empfinden und nicht wahrzunehmen, daß alle diese Themen zuletzt Darstellungen von religiösen Ideen sind. Ein Organist, der ihr wahres Wesen erkannte, äußerte einmal, er könne sie nicht mehr hören, ohne sich zu jeder eine geheime Überschrift zu denken. Die C moll-Fuge:



die ihren chromatischen Gegensatz mit solcher Hoheit überwindet, erschien ihm als das Symbol der Glaubenszuversicht. Die sonnig bewegte A dur-Fuge:



wollte er „Glaubensfreudigkeit" überschrieben haben. Dazu würde stimmen, daß dasselbe Thema, mit kleinen Abweichungen, die Orchestereinleitung zur Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 152) beherrscht. Man beachte den merkwürdigen Schrittrhythmus, der ihm zugrunde liegt.

Die Frage, inwieweit Präludien und Fugen jedesmal miteinander entstanden sind, ist schwer zu entscheiden. Demselben Gedanken entsprungen scheinen die Präludien und Fugen in A dur, D moll (Tokkata), C dur und G dur. Dasselbe ist wohl auch der Fall beim Präludium und der Fuge in C moll (Peters III, Nr. 10; B. G. XV, Nr. 3), die in ihrer lapidaren Kürze einzig dastehen. Bei der A moll-Fuge springt die innere Verwandtschaft ihres Themas mit

den Motiven des Präludiums so lebhaft in die Augen, daß man den Eindruck hat, als ob es dem Schaumwerk des Präludiums entstiege wie Venus den Meereswogen.

Hingegen will es scheinen, als ob die beiden Emoll-Präludien und die Tokkata in Fdur einer späteren Schaffensperiode als die betreffenden Fugen angehören. Bach hätte also Präludien, die früher dort standen und ihn nicht befriedigten, durch diese ersetzt. Ist dies der Fall, so hat er die Ersatzpräludien dennoch im Geiste der Fugen geschaffen, so daß eine innerliche Zusammengehörigkeit der beiden Tonstücke in jedem Falle feststeht. Immer hat er Präludien und Fugen für einander erdacht. Wenn sich bei ihm isolierte Präludien und isolierte Fugen finden, so sind es solche, die bei irgend einer Überarbeitung ausrangiert wurden.

Vielleicht sind zwei Perioden, in denen Bach seine Orgelwerke einer Revision unterzog, anzunehmen. Die erste fiele dann in die Zeit, als Friedemann und Emmanuel in der Lage waren, die Kompositionen ihres Vaters zu spielen. So würde sich erklären, daß die Präludien und Fugen in Gdur und Cdur in ihrer definitiven Fassung auf Notenpapier von 1725 und 1730 aufgezeichnet sind. Eine spätere und wohl die eingreifendste Revision fällt dann in die letzte Leipziger Zeit, wo Bach, nachdem er mit der Kantatenkomposition in der Hauptsache abgeschlossen hatte, neues Interesse an seinen Orgelwerken gewann.

Es ist nicht unmöglich, daß Bach daran dachte, seine sämtlichen Präludien und Fugen zu einer Sammlung zu vereinigen, wie er es auch mit den revidierten großen Chorälen vorhatte. Daß nach seinem Tod ein Grundstock zu einer solchen Zusammenstellung vorgelegen hat, ergibt sich aus dem Umstand, daß in einer Reihe von Abschriften die Fugen und Präludien in Amoll, Cdur und das eine Paar in Cmoll (Peters II, Nr. 6; B. G. XV, Nr. 16) mit den drei letzten Leipziger Schöpfungen — Präludium und Fuge in Cdur (Peters II, Nr. 7; B. G. XV, Nr. 17), Hmoll (Peters II, Nr. 10; B. G. XV, Nr. 14) und Emoll (Peters II, Nr. 9; B. G. XV, Nr. 18) — als die „Sechs großen Präludien und Fugen" vereint erscheinen.

Zu diesen drei großen Leipziger Kompositionen kommt als vierte das Präludium und die Tripelfuge in Esdur (Peters III, Nr. 1; B. G. III, S. 173 und 254), welche die als dritter Teil der Klavier-

übung anno 1739 erschienenen großen Chorâle einschließen. Die Präludien und Fugen in C dur, H moll und E moll sind jedoch wohl erst später entstanden.

Die Werke dieser Periode, wenn man vom Präludium und der Fuge in C dur absieht, bezeichnen eine Rückkehr zur Buxtehudeschen Kunst. Sie erbauen sich nicht mehr auf einem einheitlichen Gedanken, wie die der mittleren Schaffenszeit, sondern erstehen aus dem dramatischen Widerstreit verschiedener Themen. Die gewaltigen Maßstäbe, in denen sie ausgeführt sind, bringen es jedoch mit sich, daß das Dramatische nicht mehr, wie bei Buxtehude und auch bei Frescobaldi, als Unruhe wirkt, sondern den elementaren Eindruck belebter Größe weckt. So verklärt sich die alte deutsche Orgelkunst in den symphonischen Werken des alternden Bach, wie sein letzter Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sind" die Pachelbelsche Choralkunst zur Vollkommenheit erhebt.

Eben dieser symphonische Charakter der letzten Schöpfungen macht es wahrscheinlich, daß die beiden Präludien in C moll, welche in dem gleichen Geiste gedacht sind, in dieselbe Zeit gehören, obwohl sie mit Weimarer Fugen verbunden sind. In der F dur-Tokkata und dem C dur-Präludium (Peters II, Nr. 7; B. G. XV, Nr. 17) tritt die virtuose Kunst, freilich in erhabener Einfachheit, wieder in ihre Rechte. Jedesmal handelt es sich um die vollendete Selbstentfaltung eines einzigen Gedankens. Das C dur-Präludium erinnert sehr an den ersten Chor der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen" (Nr. 65).

Das Präludium in Es dur, das die großen Choräle einleitet, versinnbildlicht die göttliche Majestät. Die Tripelfuge, die sie ausleitet, ist eine Darstellung der Trinität. In drei unter sich verbundenen Fugen kehrt dasselbe Thema, aber jedesmal in anderer Persönlichkeit, wieder. Die erste Fuge ist ruhig und majestätisch, von einer absolut gleichmäßigen Bewegung getragen; in der zweiten tritt das Thema in einer Verhüllung auf und wird nur zuweilen in seiner wahren Form kenntlich, als sollte dadurch angezeigt werden, daß das Göttliche irdische Gestalt annahm; zuletzt, in der dritten, zieht es in einem Sturme von Sechzehnteln dahin, als führe das pfingstliche Sausen und Brausen vom Himmel einher.

Fast am unmittelbarsten wirkt von diesen Leipziger Werken die blühende Arabeskenarbeit des H moll-Präludiums. E moll-Prälu-

dium und Fuge sind so gewaltig angelegt und von einer solchen Herbheit in der Größe, daß der Hörer sie erst nach und nach erfassen kann. Auch das Einleben in die stille Welt der H moll- und C dur-Fuge erfordert Zeit. Daß man sich in der majestätischen Monotonie der F dur-Tokkata und des C dur-Präludiums erst nach und nach zurechtfindet, ist nicht minder gewiß. Das will aber nicht heißen, daß man diese Werke im Gottesdienst und im geistlichen Konzert nicht vortragen soll, sondern, daß man sie nicht genug spielen kann. Zu lang sind sie auch für den Gottesdienst nicht. Die paar Minuten, die sie wegnehmen, bringe man in der Liturgie oder sonst irgendwie ein. Das darf Bach verlangen. Wer kürzt und streicht, begeht ein Verbrechen.

Die „Acht kleinen Präludien und Fugen" (Peters VIII, B. G. XXXVIII) und die „Orgelsonaten" (Peters I, B. G. XV) sind für den Unterricht der beiden ältesten Söhne geschrieben. Früher meinte man, die kleinen Präludien und Fugen seien Jugendkompositionen Bachs. Seit Spitta steht fest, daß dem nicht so ist, und daß diese Werke das Studium der Italiener voraussetzen. Bis auf den heutigen Tag ist keine bessere Orgelschule geschrieben worden. Jeder Schüler, der eine einigermaßen solide Klaviertechnik besitzt, kann ohne Vorstudien mit diesen Stücken anfangen, „um sich im Pedalstudio zu habilitieren", wie man zu Bachs Zeit sagte. Er wird rascher und besser zum Ziele gelangen, als mit modernen Orgelschulen, denen man, bei aller Anerkennung ihrer Vorzüge, immer vorwerfen muß, daß sie sich zu lange bei den Anfängen aufhalten und zu pädagogisch angelegt sind. Bach hingegen liebte es, seine Schüler gleich mitten in die Schwierigkeiten hineinzustellen.
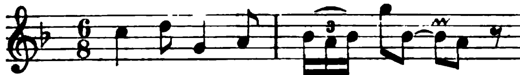
Eigentlich ist es falsch, von Orgelsonaten Bachs zu reden. Die beiden Handschriften, die sie uns überliefern — die eine aus dem Besitze Friedemanns, die andere aus dem Emmanuels — besagen, daß es sich um Werke für das Klavizimbel mit zwei Klavieren und Pedal handelte. Dieses Instrument war damals allgemein verbreitet. Es eignete sich vorzüglich zum Spiel in drei obligaten Partien. Darum sind diese Sonaten in der strengen Trioform gehalten.

Das will nicht heißen, daß Bach sie nicht auch auf der Orgel gespielt hätte. Den letzten Satz der E moll-Sonate hatte er dazu bestimmt, dem Präludium und der Fuge in G dur (Peters II, Nr. 2;

B. G. XV, Nr. 11) als Mittelsatz zu dienen, und das Largo aus der C dur-Sonate sollte in derselben Eigenschaft zwischen dem Präludium und der Fuge in G moll (Peters III, Nr. 5; B. G. XV, Nr. 5) figurieren.

Wenn diese Sonaten für Friedemann geschrieben wurden, müssen sie gegen das Ende der zwanziger Jahre entstanden sein. Einzelne Stücke sind wohl älter; so der erste Satz der D moll-Sonate, der unter den Varianten zum ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers vorkommt. Diese Sammlung wurde anno 1722 abgeschlossen. Eine ältere Fassung des Adagios und des Vivaces der Sonate in E moll, für Oboe d'amore, Gamba und Continuo geschrieben, findet sich als Einleitung des zweiten Teils der Kantate „Die Himmel erzählen" Nr. 76, die sicher in das Jahr 1723 fällt. Sämtliche Orgelsonaten existierten nach Spitta schon um 1727; anno 1733 ging Friedemann als Organist nach Dresden.

„Man kann von der Schönheit dieser Sonaten nicht genug sagen", schreibt Forkel. Wirklich gibt es für den Kenner kaum einen reineren ästhetischen Genuß, als diese drei Linien so frei und doch wieder so durch die Gesetze der Schönheit gebunden, in ihrer reizvollen Verschlingung zu verfolgen, von der Vollendung der Themen gar nicht zu reden. Das träumende Thema des Adagios in der D moll-Sonate:



ließ den Meister selber nicht los; er nahm es später noch einmal vor und verarbeitete es zu einem sehnsuchtsvollen Trio für Klavier, Flöte und Violine[8].

Daß Friedemann, wie Forkel berichtet, diesen Sonaten seine vollendete Technik verdankte, ist glaubhaft[9]. Auch heute noch sind

---

8 Adagio des Konzertes in A moll für Flöte, Violine und Klavier mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Continuo. B. G. XVII, Nr. 8.

9 Forkel, S. 60. Forkel redet noch von mehreren einzelnen Trios, die er kennt. Zu erwähnen wären an derartigen Stücken das Pastorale in F dur (Peters I, S. 86; B. G. XXXVIII, Nr. 22) und ein Trio in D moll (Peters IV, Nr. 14, B. G. XXXVIII, Nr. 23).

sie der Gradus ad Parnassum für jeden Organisten. Wer sie gründlich durchstudiert hat, für den gibt es eigentlich in der alten und ebenso in der modernen Orgelliteratur kaum eine Schwierigkeit mehr, die er dort nicht schon kennen und überwinden lernte. Vor allem aber hat er die absolute Präzision im Spiel erlangt, die das Haupterfordernis für die wahre Orgelkunst ist, da in diesem komplizierten Triospiel auch die kleinste Unregelmäßigkeit im Anschlag sich mit erschreckender Deutlichkeit hörbar macht.

Zu bemerken ist noch, daß die Friedemannsche Handschrift der Sonaten, auf welche die Peterssche Ausgabe zurückgeht, viel mehr Verzierungen enthält als Bachs autographes Handexemplar, das Emmanuel besaß. Dieses stammt aus einer späteren Zeit als die Friedemannsche Abschrift. Man ersieht hieraus, wie Bach mit Verzierungen immer sparsamer wird, was ihm ja sein Hauptkritiker Scheibe auch vorwarf. Die Ausgabe der Bachgesellschaft folgt dem Autograph. Beide Handschriften finden sich auf der Berliner Bibliothek.

Auch die Passacaglia (Peters I, S. 75; B. G. XV, S. 289) ist in erster Linie für das Cembalo mit Pedal und erst in zweiter für die Orgel geschrieben. Freilich ist sie durch ihren polyphonen Aufbau so für die Orgel geeignet, daß wir es heute kaum mehr verstehen, wie man es wagen konnte, sie auf einem Saiteninstrument auszuführen. Andrerseits gibt es kein Orgelstück, das an die Registrierkunst solche Anforderungen stellt wie dieses. Jeder der zwanzig Sätze, die sich über dem immer wiederkehrenden Thema aufbauen, soll seine charakteristische Klangfarbe haben, darf sich aber nicht grell von dem vorhergehenden und folgenden abheben, da sonst das Stück nur das Bild der Zerrissenheit bietet.

Passacaglia, auf französisch Passecaille, bezeichnet eigentlich einen alten spanischen Tanz. In der musikalischen Literatur verstand man darunter ein Stück, das sich auf einem immer wiederkehrenden Baßthema aufbaute; bei der Ciacona, französisch Chaconne, die ebenso perlschnurartig gearbeitet ist, war es gestattet, das Thema in jeder Stimme zu bringen. Bachs Komposition, weil das Thema mehrmals in den Oberstimmen erscheint, ist also keine reine Passacaglia, sondern trägt Passacaglia- und Chaconnecharakter zugleich.

Das Werk ist unter dem Einfluß Buxtehudes entstanden, in dessen Orgelkompositionen dieser Gattung eine hervorragende Be-

deutung zukommt. Es will daher fast auffällig erscheinen, daß wir von Bach nicht eine Reihe von Jugendwerken in diesem Stile besitzen. Er erkannte aber mit richtigem Blick, daß im allgemeinen die Inkohärenz solcher Stücke nicht zur großen Orgelkunst tauge, und wagte den Versuch nur an diesem kolossalen Thema. Wenn er die Passacaglia mit einer Fuge verbindet, so folgt er auch hierin seinem Lehrer. Nur daß dieser sie am Anfang brachte, er aber — richtiger — am Ende, wo sie als Steigerung wirkt. Überhaupt darf man zuletzt Bachs Passacaglia mit keinem derartigen Werke Buxtehudes vergleichen, weil der Schüler das hineinträgt, was dem Lübecker Meister noch unerschwinglich war: dramatisches Leben.

Der Bezeugung und der ganzen Art nach gehört dieses Stück in die spätere Weimarer Zeit. Das Autograph war um die Mitte des Jahrhunderts noch bekannt. Seither ist es spurlos verschwunden, wie das des Präludiums und der Fuge in H moll, das sich irgendwo in Schottland befinden muß. Für die Petersche Ausgabe lagen beide Autographe noch vor.

Die Choralvorspiele, deren Erhaltung ihm wertvoll schien, vereinigte Bach zu fünf Sammlungen, die zusammen an die neunzig solcher Stücke enthalten. Es sind: das in Weimar angelegte und zu Cöthen in Reinschrift gebrachte Orgelbüchlein; die Choräle, die er 1739 als dritten Teil der Klavierübung veröffentlichte; sechs Choräle, die etwa 1747 bei einem Verleger Namens Schübler in Zella erschienen; die kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm ich her", die er etwa um dieselbe Zeit bei Balthasar Schmidt in Nürnberg herausgab[10] und die er später der Mizlerschen Sozietät als Eintrittsgabe vorlegte; die Sammlung der achtzehn großen Choräle, bei deren Revision ihn der Tod ereilte.

Daneben sind uns durch Abschriften von Schülern und Freunden

[10] Die ungefähre Zeit dieser Herausgabe ist dadurch bestimmbar, daß Emmanuels Klavierkonzert in D dur, das 1745 in demselben Verlage erschien, die Verlagsnummer 27 trägt, die Choralvariationen des Vaters aber als Nr. 28 gezeichnet sind. Spitta II, S. 846. Nach Kretzschmar bestände die Möglichkeit, daß diese Variationen schon im Jahre 1723 erschienen sind (Vorrede zu Band XLVI der Bachausgabe, S. 21). Innere Gründe lassen diese Datierung kaum haltbar erscheinen.

noch etwa fünfzig Choralvorspiele, meist Jugendwerke, überkommen[11]. Eines oder das andere — so z. B. das für Doppelpedal über „An Wasserflüssen Babylon“ (Peters VI, Nr. 12a) — hätte Bach sicherlich in die Sammlung aufgenommen, wenn er mit der Durchsicht so weit gekommen wäre.

Was er mit der Veröffentlichung der sechs bei Schübler erschienenen Choräle bezweckte, ist nicht ersichtlich. Es sind nur Übertragungen von trioartigen Choralarien aus Kantaten, die mit seinen sonstigen Choralvorspielen gar nichts gemein haben und sich auf der Orgel nicht einmal besonders vorteilhaft ausnehmen[12]. Dutzende herrlicher Choräle lagen damals stichfertig in seiner Mappe. Warum ließ er sie unberücksichtigt und griff zu Transkriptionen?

In die früheste Jugendzeit gehören wohl die Choralpartiten über „Christ der du bist der helle Tag“, „O Gott, du frommer Gott“ und „Sei gegrüßet Jesu gütig“ (Peters V, S. 60—91, B. G. XL, S. 107—136)[13], in denen die Zahl der Variationen denen der Verse des betreffenden Liedes entspricht. Daß man es mit Schülerarbeiten zu tun hat, ergibt sich aus der plumpen Harmonisierung der Choralmelodie und dem fakultativen Gebrauch des Pedals. Als er diese Stücke schrieb, war Bach noch nicht er selbst, sondern noch ganz Schüler Böhms. Wo und wann er sie komponiert hat, ob zu Lüneburg oder zu Arnstadt, ist nicht auszumachen. Jedenfalls sind es geistreiche Schülerarbeiten, die man nicht spielen kann, ohne sich der originellen thematischen Gestaltungskraft, die sich darin kund gibt, zu freuen. Die dritte Partita scheint der Meister später wieder vorgenommen und umgearbeitet zu haben. Darauf deuten die vollendete Harmonisierung (Peters V, S. 76) und der obligate Gebrauch des Pedals in den letzten Variationen. Die fünfstimmige Schluß-

[11] B. G. Band XL, S. 1—102; Choralkompositionen, bei denen die Bachsche Autorschaft zweifelhaft ist, siehe ebendaselbst S. 167 ff.

[12] Die Schüblerschen Choräle finden sich B. G. Band XXV, S. 23 ff. und Peters VI, Nr. 2, VII, Nr. 38, 42, 57, 59 u. 63. Das Choralvorspiel über „Wachet auf ruft uns die Stimme“ stammt aus der gleichnamigen Kantate (Nr. 140).

[13] Ob die Partiten über „Ach, was soll ich Sünder machen“ und „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (B. G. XL, S. 189—207) Bach angehören, mag dahingestellt bleiben. Unmöglich ist es nicht. Unter „Partiten“ ist hier eine Suite von Variationen zu verstehen.

variation ist ein Meisterwerk. In der Folge schreibt Bach keine Choralvariationen mehr. Es waren wohl rein künstlerische Erwägungen, die ihn von dieser Gattung abbrachten. Daneben darf man nicht vergessen, daß er in Weimar und Leipzig auch keinen praktischen Gebrauch für solche Stücke mehr hatte, die nur da dienten, wo der Choral, nach altem Brauch, noch so ausgeführt wurde, daß die Orgel „zwischen das Gesang schlug" und jeden zweiten Vers selbständig durchführte, wobei der Gesang schwieg[14].

Wenn der Meister am Ende seines Schaffens noch einmal auf diese Form zurückkam und Variationen über „Vom Himmel hoch da komm ich her" schrieb, so tat er es nur, um an einem Choral die vollendete Kunst der verschiedenen Kanons praktisch darzutun, wobei er sichs nicht versagen konnte, in der letzten Variation das Kunststück anzubringen, in den drei Schlußtakten alle vier Zeilen der Melodie gleichzeitig auftreten zu lassen. Wandelt er in diesem Werke schon die Bahnen abstrakten Denkens, in dem er sich in den letzten Jahren gefällt, so liegt doch Stimmung in diesen Choralbearbeitungen. Eine heitere Weihnachtsfreude bricht allenthalben aus ihnen hervor. Die erste Variation ist geradezu von bezaubernder Klangschönheit. Interessant ist, daß wir neben dem Stich noch ein Originalmanuskript besitzen, das jünger ist und die definitiven Lesarten bietet. Selbst an seinen gedruckten Kompositionen fand der Meister also immer noch zu bessern.

Im eigentlichen Choralvorspiel scheint Bach zunächst die von Pachelbel, Böhm, Buxtehude und Reinken überkommenen Formen gepflegt zu haben[15]. Gegen das Ende der Weimarer Zeit aber wird er seinen Meistern gegenüber selbständig und stellt einen eigenen Typus auf: das Choralvorspiel des Orgelbüchleins. In diesem geht die Melodie als cantus firmus, gewöhnlich in der Oberstimme, unverändert und ohne Unterbrechungen ihres Weges, umspielt von einem Motiv, das nicht aus einer Melodiezeile gebildet, sondern frei erfunden ist. Dieses Motiv ist dem Choraltext entsprungen und enthält den poetischen Gedanken, den Bach als für die Musik charakteristisch und in der Sprache der Töne ausdrückbar ansah. So sind im Choralvorspiel des Orgelbüchleins die Melodie und der

---

[14] S. 24.
[15] S. 38—45.

Text zugleich vertreten, insofern als der cantus firmus durch das charakteristische Motiv poetisch illustriert wird[16].

Damit hat Bach das Ideal des Choralvorspiels aufgestellt und verwirklicht. Das Verfahren ist das denkbar einfachste und zugleich das vollendetste. Nirgends zeigt sich der Dürersche Charakter seiner musikalischen Darstellung so, wie gerade in diesen kleinen Choralvorspielen. Einzig durch die knappe, charakteristische Linie des kontrapunktischen Motivs drückt der Meister alles aus, was gesagt werden muß, damit die Beziehung des Stückes auf den Text, dessen Überschrift es trägt, klar dastehe.

Das Orgelbüchlein hat also nicht nur eine Bedeutung im Rahmen der Entwicklung des Choralvorspiels, sondern es ist eines der größten Ereignisse in der Musik überhaupt. Nie zuvor hatte jemand Texte so in reine Musik hineingezwungen; später unternahm es niemand mehr mit so einfachen Mitteln. Zugleich tritt in diesem Werke das Wesen der Bachschen Kunst zum ersten Male klar zutage. Er findet keine Befriedigung in der klanglichen Vollendung der Form, sonst hätte er sich in den Formen und Formeln seiner Lehrer im Choralvorspiel weiter bewegt. Sein Streben geht weiter: er ringt nach plastischem Gedankenausdruck und kommt dazu, sich eine Tonsprache zu schaffen. Die Elemente einer solchen Sprache liegen im Orgelbüchlein vor: die charakteristischen Motive der verschiedenen Choräle entsprechen ebenso vielen Ausdrücken für Gefühle und Bilder, die Bach in Tönen wiederzugeben sich getraut. Darum ist das Orgelbüchlein das Wörterbuch der Bachschen Tonsprache. Von hier muß man ausgehen, wenn man verstehen will, was er in den Themen der Kantaten und Passionen ausdrücken will. Weil man die Bedeutung des Orgelbüchleins nicht erkannte, blieb der Grundcharakter der Bachschen Kunst fast bis in die allerletzte Zeit dunkel und strittig.

Aus dem Titel freilich geht die universelle Bedeutung dieser Sammlung nicht hervor. Er lautet:

„Orgelbüchlein, Worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbei auch

[16] Eine eigentliche Neuschöpfung ist das Choralvorspiel des Orgelbüchleins nur insoweit, als das frei erfundene Motiv für den Text charakteristisch ist. Rein formell betrachtet, stellt es sich als eine Abart der Buxtehudeschen kleinen Choralphantasie dar.

sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird. Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, dem Nechsten draus sich zu belehren. Autore Joanne Sebast. Bach. p. t. Capellae Magistro S. P. R. Anhaltini-Cothinensis."

Das Autograph befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Es zählt zweiundneunzig Blätter und ist in Pappe mit Lederrücken und Ecken eingebunden. Über jede Seite schrieb Bach zum voraus den Titel des Chorals, der darauf figurieren sollte, so daß er, wenn der Platz für eine Komposition nicht reichte, unten Papierstreifen ankleben oder sich mit der Tabulatur behelfen mußte. Alle diese Choräle sind in Weimar entstanden. In Cöthen trug er sie dann in Reinschrift in sein Prachthandexemplar ein. Es existiert sogar noch ein Weimarer Autograph des Orgelbüchleins, das früher Mendelssohn-Bartholdy gehörte. Die Seiten mit den zwölf ersten Chorälen fehlen. Auf dem Umschlag ist vermerkt, daß der Besitzer drei weitere Blätter herausgeschnitten hat; zwei, um sie seiner Braut ins Stammbuch zu schenken, eines für Frau Clara Schumann[17].

Die Choräle figurieren in der Reihenfolge des Kirchenjahres. Das hat nichts Verwunderliches, wenn man sich erinnert, daß damals jeder Sonntag seine ihm ein für allemal gehörigen Lieder hatte, und daß auch andere Organisten zu jener Zeit — z. B. Walther in Weimar — derartige Jahreszyklen von Choralvorspielen schufen. In den Einzelheiten der Gruppierung, besonders was die Choräle der Festzeiten anging, war jedoch naturgemäß dem einzelnen ein gewisser Spielraum gelassen. Diese Freiheit nützte Bach in der feinsinnigsten Weise aus. Er stellte die Choräle so zusammen, daß die der Weihnachtszeit ein Miniaturweihnachtsoratorium, die der Leidenszeit eine Passion, die der Osterzeit ein Osteroratorium bilden[18]. Auch

---

[17] Näheres über dieses Autograph des Orgelbüchleins bei Spitta II, S. 986—990. Es war auf acht Choräle weniger berechnet als das Cöthensche. In der Ausgabe der B. G. ist es nicht angeführt.

[18] Die Anordnung der Festchoräle in der ursprünglichen Reihenfolge.

Weihnachtsoratorium.

Einleitung: Gottes Sohn ist kommen V, Nr. 19.
Herr Christ der einig Gottessohn V, Nr. 22.
Lob sei dem allmächtigen Gott V, Nr. 38.

Die Krippe: Puer natus in Bethlehem V, Nr. 46.
Gelobet seist du Jesus Christ V, Nr. 17.
Der Tag der ist so freudenreich V, Nr. 11.

sonst mögen einzelne Kontrastwirkungen auf seine Rechnung kommen. Der Choral „Das alte Jahr vergangen ist“ (V, Nr. 20) ist eine schmerzliche Betrachtung in der Dämmerung des zu Ende gehenden letzten Abends; darauf folgt der von der Sonne des neuen Tages durchleuchtete Jubelgesang „In dir ist Freude“ (V, Nr. 34). Von den beiden auf die Darstellung im Tempel und den Lobgesang Simeonis bezüglichen Chorälen schildert der erste „Mit Fried' und Freud ich fahr dahin“ (V, Nr. 41) die freudige, der andere „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf“ (V, Nr. 24) die schmerzliche Todessehnsucht. Auf das grausige Lied von der Ursünde „Durch Adams

---

Die Erscheinung der Engel: Vom Himmel hoch da komm ich her V, Nr. 49.
Vom Himmel kam der Engel Schar V, Nr. 50.

Die Anbetung vor der Krippe: In dulci jubilo (Mittelalterliches geistliches Wiegenlied) V, Nr. 35.
Lobt Gott ihr Christen allzugleich V, Nr. 40.

Die mystische Anbetung: Jesu meine Freude V, Nr. 31.
Christum wir sollen loben schon (Canto fermo in alto) V, Nr. 6.

Schlußgesang: Wir Christenleut han jetzund Freud V, Nr. 55.
Helft mir Gottes Güte preisen V, Nr. 21.

Passion.

Einleitung: O Lamm Gottes V, Nr. 44.
Christe du Lamm Gottes V, Nr. 3.

Die sieben Worte am Kreuz: Da Jesus an dem Kreuze stund V, Nr. 9.

Jesu Tod: O Mensch bewein dein Sünde groß V, Nr. 45.

Danklied: Wir danken dir Herr Jesu Christ V, Nr. 56.

Meditation: Hilf Gott, daß mirs gelinge V, Nr. 29.

Die Choräle über die Kreuzabnahme, die Grablegung, den Abschied vom Grabe sind nicht ausgeführt.

Osteroratorium.

Der Ostermorgen: Christ lag in Todesbanden V, Nr. 5.
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand V, Nr. 32.
Christ ist erstanden V, Nr. 4.

Die Verkündigung der Auferstehung: Erstanden ist der heilge Christ (Der Text dieses Chorals stellt ein Zwiegespräch zwischen den Weibern und dem Engel am Grabe dar) V, Nr. 14.
Erschienen ist der herrlich Tag V, Nr. 15.
Heut triumphieret Gottes Sohn V, Nr. 28.

In der Ausgabe der Bachgesellschaft steht das Orgelbüchlein XXV².

Fall" (V, Nr. 13) folgt alsbald der Hymnus von der Erlösung in Christo „Es ist das Heil uns kommen her" (V, Nr. 16).

Das Orgelbüchlein ist kaum zu einem Drittel vollendet. Das Cöthener Handexemplar Bachs ist auf hundertundneunundsechzig Choräle berechnet; davon sind fünfundvierzig ausgeführt; die andern existieren als weiße Seiten.

Wie ist dies zu erklären? Kam die Ernennung nach Leipzig dazwischen und verhinderte die Fortsetzung des Werkes? Warum hat Bach es dann aber nicht wieder vorgenommen, als er später sich nochmals den Choralvorspielen zuwandte? Daß er die Fertigstellung der Sammlung definitiv aufgab, muß einen inneren Grund gehabt haben.

Vollendet sind in der Hauptsache die unter sich zusammenhängenden Choräle auf die Festzeiten und von den übrigen diejenigen, die durch ein Bild oder eine stark charakterisierte Stimmung sich der Musik wie von selbst anboten. Die Texte der nicht in Angriff genommenen Nummern haben diese musikalischen Eigenschaften nicht. Es ließ sich aus ihnen kein charakteristisches Motiv gewinnen; sie waren nur nach der musikalischen, aber nicht nach der dichterisch-darstellenden Seite zu bearbeiten. Nun sollten aber alle Choräle dieser Sammlung kleine Tongemälde sein. Da dieser Plan nach der Lage der Dinge unausführbar war, zog Bach vor, die Sammlung unvollendet zu lassen. Wie streng er an dem für das Orgelbüchlein aufgestellten charakteristischen Typus festhielt, ersieht man daraus, daß er schöne Choräle wie „Herzlich tut mich verlangen" (V, Nr. 27) und „Liebster Jesu wir sind hier" (V, Nr. 36), die hinsichtlich der Dimensionen hineingepaßt hätten, nicht aufnahm, trotzdem sie damals sicherlich schon existierten, weil sie sich nicht auf einem charakteristischen Motiv erbauen.

Zu bedauern ist, daß Griepenkerl, als er Mitte der vierziger Jahre das Orgelbüchlein für Peters herausgab, die Originalreihenfolge, in der jeder Choral in die richtige Beleuchtung gerückt wird, nicht respektierte, sondern sie durch die platte alphabetische ersetzte, und gar noch „kleinere" Choralvorspiele und Choralfughetten einschob, die nicht zu dieser Sammlung gehören. Das richtige Orgelbüchlein erhält man, wenn man aus dem V. Bande der Petersschen Orgelwerke Nr. 7, 18, 20, 23, 26, 27, 36, 39, 43, 47, 52, 53 ausscheidet und den Rest in folgender Weise anordnet: Nr. 42, 19,

22, 38, 46, 17, 11, 49, 50, 35, 40, 31, 6, 55, 21, 10, 34, 41, 24, 44, 3, 8, 9, 45, 56, 29, 5, 32, 4, 14, 15, 28, 25, 37, 12, 48, 13, 16, 30, 33, 51, 54, 2, 1[19]. Zwischen Nr. 28 und Nr. 25 ist noch der erste Teil des Chorals „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist" (VII, Nr. 35) einzufügen. Trotz Spitta (I, S. 601; II, S. 988) gehört er dem Orgelbüchlein ursprünglich an. Der zweite Vers ist erst später zugefügt worden. Wenn der große Bachbiograph meint, daß das Pedal in jenem ersten Teil nicht obligat genug traktiert ist, um dieses Stück als für das Orgelbüchlein komponiert erscheinen zu lassen, so kann ihm jeder Organist bezeugen, daß der obligate Charakter dieser scheinbar so leichten Pedalstimme sich beim Spielen energisch dadurch kund gibt, daß es gar nicht leicht ist, diese einfachen Noten immer auf den schwächsten Taktteilen anzuschlagen.

Die Anlage der zweiten Sammlung von Choralvorspielen erklärt sich, wie die erste, aus der Anordnung der alten Gesangbücher. Behandelt das Orgelbüchlein die cantica de tempore, die in der Ordnung des Kirchenjahrs gruppierten Lieder, so hat es das Werk, das 1739 als dritter Teil der Klavierübung erschien, mit den Katechismusliedern zu tun[20]. Unter diesen verstand man damals eine kleine Sammlung klassischer Lieder über die Hauptstücke des christlichen Glaubens, die in keinem Gesangbuche fehlen durften. Die Ordnung war dieselbe wie im Lutherschen Katechismus. Den Grundstock bildeten die Lutherlieder: Dies sind die heiligen zehn Gebot, Wir glauben all an einen Gott, Vater unser im Himmelreich, Christ unser Herr zum Jordan kam, Jesus Christus unser Heiland (Abendmahlsgesang) und Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Beichtlied). Diesen Katechismus in Lutherliedern wählte Bach sich zum musikalischen Vorwurf. Um das Dogma vollständig zu haben, schickte er diesen fünf Hauptstücken das an die heilige Dreifaltigkeit gerichtete Kyrie und Gloria des Leipziger Gottesdienstes voraus, nämlich die drei Hymnen „Kyrie Gott Vater", „Kyrie Gott Sohn", „Kyrie Gott heiliger Geist", und das Dreifaltigkeitslied „Allein Gott in der Höh sei Ehr", das letztere natürlich in drei Versionen.

---

[19] Nach diesen Angaben mögen sich die Organisten, die nur die Peterssche Ausgabe besitzen, das Original rekonstruieren.

[20] B. G. III, S. 170—260. Jedoch haben die Duette S. 242—253 mit dem dritten Teil der Klavierübung von Haus aus nichts zu tun. Sie haben sich beim Stich hineinverirrt.

Luther hatte aber einen großen und einen kleinen Katechismus verfaßt. In dem großen legt er das Wesen des Dogmas dar, im kleinen redet er zu den Kindern. Der musikalische Kirchenvater des Luthertums fühlt sich gedrungen dasselbe zu tun und bietet von jedem Choral — „Allein Gott in der Höh sei Ehr" bildet die einzige Ausnahme — eine große und eine kleine Bearbeitung. In der großen herrscht eine weltüberfliegende, einzig auf die Darstellung der Zentralidee des betreffenden Lehrstücks gerichtete Tonsymbolik; die kleinen sind von bezaubernder Einfachheit.

Das Ganze wird durch das majestätische Esdur-Präludium eingeleitet und durch die Tripelfuge in derselben Tonart beschlossen.

Man sollte meinen, diese Konzeption sei zum mindesten so interessant, daß man sie in den Ausgaben respektieren könne. Die Originalausgabe der Bachgesellschaft ausgenommen, hat man es aber niemals getan. Auch Naumann, in seiner für Breitkopf und Härtel veranstalteten praktischen Ausgabe, mischt diese Stücke ohne Rücksicht auf ihre innere Zusammengehörigkeit und Eigenart unter die anderen. Aus der Petersschen Ausgabe rekonstituiert, nimmt sich die Sammlung der dogmatischen Choräle folgendermaßen aus:

Einleitung: Präludium in Esdur. III, Nr. 1.

Dreieinigkeit:	»Kyrie« (Große Bearbeitung VII, Nr. 39 a b c, kleine Bearbeitung VII, Nr. 40 a b c).
	„Allein Gott in der Höh sei Ehr" (Gr. Bearb. VI, Nr. 5, 6 u. 10).
Die zehn Gebote:	„Dies sind die heilgen zehn Gebot" (Gr. Bearb. VI, Nr. 19, kl. Bearb. VI, Nr. 20).
Der Glaube:	„Wir glauben all' an einen Gott" (Gr. Bearb. VII, Nr. 60, kl. Bearb. VII, Nr. 61).
Das Vaterunser:	„Vater unser im Himmelreich" (Gr. Bearb. VII, Nr. 52, kl. Bearb. V, Nr. 47).
Die Taufe:	„Christ unser Herr zum Jordan kam" (Gr. Bearb. VI, Nr. 17, kl. Bearb. VI, Nr. 18).
Die Buße:	„Aus tiefer Not schrei ich zu Dir" (Gr. Bearb. VI, Nr. 13, kl. Bearb. VI, Nr. 14).
Das Abendmahl:	„Jesus Christus unser Heiland, der von uns" (Gr. Bearb. VI, Nr. 30, kl. Bearb. VI, Nr. 33).

Ausleitung: Tripelfuge in Esdur. III, Nr. 1.

Daß Bach die Buße zwischen Taufe und Abendmahl stellt, ist eigentlich nicht korrekt. Man versteht nicht, wie er dazu kommt. Eigentlich sollte er sie als letztes Lehrstück anführen.

Hinsichtlich der Entstehung dieser Choräle ist anzunehmen, daß sie miteinander gegen Ende der dreißiger Jahre eigens für diese Sammlung komponiert wurden. Für die großen Bearbeitungen ist dies unbedingt sicher. Ob von den kleinen irgend eine schon früher für sich existierte, mag dahingestellt bleiben.

Ganz anders verhält es sich mit der letzten Sammlung, den „Achtzehn Chorälen"[21]. Sie enthält zum größten Teil Kompositionen aus der Weimar-Cöthenschen Zeit, die Bach am Ende seines Lebens revidierte und zum Teil überarbeitete. Zwar behauptet Rust in der Vorrede zu B. G. XXV² entgegen Spitta, daß sie aus der Leipziger Periode stammen, dürfte aber damit kaum im Rechte sein. Es handelt sich also um Meisterwerke, die Bach in engerer oder freierer Anlehnung an die von Buxtehude, Böhm und Pachelbel aufgestellten Formen schuf. Der Typus der Choräle des Orgelbüchleins ist darin nicht vertreten.

Wie Bach an diesen Werken gefeilt hat, ersieht man aus fünfzehn älteren Lesarten, die sich noch erhalten haben[22]. Das Autograph der „Achtzehn Choräle" befindet sich auf der Berliner Bibliothek. Es stammt aus dem Nachlaß von Philipp Emmanuel. Der letzte Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sind" ist im Autograph unvollständig und muß nach der Kunst der Fuge ergänzt werden, in der er als Bachs letztes Werk erschien[23]. Auch hier ist zu bedauern, daß man die von Bach revidierten Choräle, ohne seinen letzten Willen zu achten, nur der lieben alphabetischen Reihenfolge willen, immer unter die andern mischt, wenn auch die Zusammenstellung hier nicht, wie in den beiden andern Sammlungen, durch einen bestimmten Gedankengang beherrscht wird. Die authentische Sammlung, in der Petersschen Ausgabe rekonstruiert, nimmt sich folgendermaßen aus:

1) Komm heilger Geist VII, Nr. 36.
2) „ Alio modo VII, Nr. 37.
3) An Wasserflüssen Babylon VI, Nr. 12b.
4) Schmücke dich o liebe Seele VII, Nr. 49.

[21] B. G. XXV, S. 79ff.

[22] Mitgeteilt. B. G. XXV², S. 151—189.

[23] Über Bachs letztes Choralvorspiel siehe S. 206.

5) Herr Jesu Christ dich zu uns wend VI, Nr. 27.
6) O Lamm Gottes unschuldig VII, Nr. 48.
7) Nun danket alle Gott VII, Nr. 43.
8) Von Gott will ich nicht lassen VII, Nr. 56.
9) Nun komm der Heiden Heiland VII, Nr. 45.
10) „ Alio modo (Trio) VII, Nr. 46.
11) „ Alio modo VII, Nr. 47.
12) Allein Gott in der Höh sei Ehr VI, Nr. 9.
13) „ Alio modo VI, Nr. 8.
14) „ Alio modo (Trio) VI, Nr. 7.
15) Jesus Christus unser Heiland VI, Nr. 31.
16) „ Alio modo VI, Nr. 32.
17) Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist VII, Nr. 35.
18) Wenn wir in höchsten Nöten sind (Vor deinen Thron tret' ich allhier) VII, Nr. 58.

Das Trio über „Nun komm der Heiden Heiland" (VII, Nr. 46) macht einen so fremdartigen Eindruck, daß es wie eine Transkription eines Stückes aus einer Kantate anmutet. Streng im alten Pachelbelschen Stil ist die eckige Bearbeitung von „Nun danket alle Gott" (VII, Nr. 43), die Spieler und Hörer bei näherer Vertrautheit nur immer lieber gewinnen können. Rein in Böhmscher Art gearbeitet ist der Choral „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (VI, Nr. 9), der in manchem einen ziemlich jugendlichen Eindruck macht. Im Vorspiel über „Nun komm der Heiden Heiland" (VII, Nr. 45), das genau so angelegt ist, erscheint die arabeskenartige Auflösung der Melodie viel vollendeter und durchgeistigter. Es liegt wirklich erwartungsvolles Dahinträumen in diesem Stück.

Dieselbe vollendete und idealisierte Böhmsche Kunst offenbart der Choral „An Wasserflüssen Babylon" (VI, Nr. 12b), in welchem die Melodie im Tenor geführt wird. An Buxtehude erinnern: die Bearbeitung von „Jesus Christus unser Heiland" (VII, Nr. 32), das glänzend dahinrauschende Stück über „Komm heilger Geist, Herre Gott" (VII, Nr. 36), die Choräle „Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist" (VII, Nr. 35) und „Von Gott will ich nicht lassen" (VII, Nr. 56).

Die bedeutendsten Stücke dieser Sammlung aber lassen keinen reinen Typus mehr erkennen. Es sind groß angelegte Phantasien mit freier motivischer Benutzung einer oder mehrerer Choralzeilen. Aus dem Nebeneinander der Gestalten ist in Bachs Geist etwas Einheitliches entstanden, das die festen Umrisse der alten Formen

nur noch wie durch einen feinen, blauen Nebel durchschimmern läßt. Man könnte diese Choralform geradezu die mystische nennen. Die Choralmotive werden umschleiert, die Melodie aufgelöst, als sollte alles Äußere versinken und nur die allgemeine Stimmung, die tiefste Gefühlsidee zur Darstellung gelangen. In dieser Art bilden die Choräle „Allein Gott in der Höh sei Ehr" (VI, Nr. 8), „Komm heilger Geist, Herre Gott" (VII, Nr. 37) und „Schmücke dich, o liebe Seele" (VII, Nr. 49) eine Kategorie für sich. Von der Stimmungsmalerei in diesem letzteren Choral wurde Mendelssohn so ergriffen, daß er zu Schumann äußerte, „wenn das Leben ihm Hoffnung und Glauben genommen, so würde ihm dieser einzige Chor alles von neuem bringen"[24].

Der Tripelchoral über „O Lamm Gottes" (VII, Nr. 48) und die Bearbeitung von „Jesus Christus unser Heiland" (VI, Nr. 31) stellen den Gedanken mehr nach der dramatischen Seite hin dar. Bei diesen Schöpfungen ist man fast versucht Rust gegen Spitta recht zu geben, und sie in die Leipziger Zeit zu versetzen.

Was die von Spitta aufgestellte Einteilung der Bachschen Choralkompositionen in eigentliche Choralvorspiele, Orgelchoräle und Choralphantasien soll, ist nicht recht einzusehen. Das Natürlichste bleibt immer, sie nach dem Verfahren, welches in Anwendung kommt, zu unterscheiden, je nachdem sie nach Pachelbelscher Art fugiert, nach Böhmscher und Reinkenscher koloriert oder nach Buxtehudescher als freie Phantasien gehalten sind; dazu kommen dann noch: der Typus des Orgelbüchleins, wo das charakteristische Motiv den ununterbrochenen cantus firmus illustriert und die großen Choräle, die eine vollendete Synthese aller Formen bieten.

Von wertvollen und interessanten Chorälen, die in Bachs Sammlungen keine Aufnahme fanden, wären außer der Bearbeitung von „An Wasserflüssen Babylon" für Doppelpedal (VI, Nr. 12a) zu nennen: die Phantasie über „Ein' feste Burg" (VI, Nr. 22); die schwungvolle Fuge über das Magnifikat (VII, Nr. 41); das freudebewegte Trio über „Nun freut euch, lieben Christen g'mein" (VII, Nr. 44); der ausdrucksvolle Choral „Erbarm' dich mein, o Herre Gott" (B. G. XL, S. 60), der in seiner Art — die Melodie wird von

---

[24] Schumann. Musik und Musiker. Ed. Reclam, I, S. 153. S. auch S. 227 dieser Darstellung.

in gleichmäßigen Achteln einherziehenden Akkorden getragen — unter Bachs Choralvorspielen einzig dasteht.

Ausgesprochene Jugendwerke, an denen man die früheste Entwicklung des Meisters verfolgen kann, sind: „Christ lag in Todesbanden" (VI, Nr. 15), „Jesu meine Freude" (VI, Nr. 29), „Vom Himmel hoch, da komm ich her" (VII, Nr. 54 u. 55), und „Wir glauben all' an einen Gott" (VII, Nr. 62). Warum die Choralharmonisation „Herr Gott, dich loben wir" (VI, Nr. 26), die für die Begleitung des Gesangs geschrieben ist, in allen Ausgaben, sogar noch bei Naumann, unter den Choralvorspielen figuriert, ist nicht erfindlich.

Was not täte, wäre eine billige Originalausgabe der Choralvorspiele, welche die von Bach angelegten Sammlungen und die einzeln überlieferten Choräle getrennt böte, wobei letztere nach Art und Wert frei zu gruppieren wären. Ein alphabetisches Register würde hinreichen, um jeden alsbald zu finden. Erwünscht wäre auch, daß den Chorälen die Texte beigedruckt würden, da gar manche in unsern Gesangbüchern nicht mehr figurieren[25].

XIV. Die Wiedergabe der Orgelwerke.

Wie spielte Bach seine Orgelwerke und wie sollen sie gespielt werden? Diese praktische Frage ist viel wichtiger als die geschichtlichen und ästhetischen. Von der Wiedergabe hängt es ab, ob diese Werke den Hörern wirklich nahe gebracht werden, oder ob sie etwas bleiben, das man mit ehrfürchtigem Staunen bewundert, nicht weil man es schön findet, sondern weil es schön sein soll. Das letztere trifft für Bachs Orgelwerke in unserer Zeit sicher vielfach zu.

Ausdrückliche Spielangaben sind in Bachs Stücken selten. Ein oder zweimal, so in der Dmoll-Tokkata (Peters III, Nr. 3), findet sich der durchgehende Klavierwechsel bemerkt; im Orgelbüchlein ist genau ange-

[25] Der Erklärung der Choralvorspiele ist ein besonderes Kapitel „Die musikalische Sprache der Choralvorspiele" gewidmet.

geben, welche Stücke auf zwei Klavieren gespielt werden sollen; in den Schüblerschen Choraltrios ist vorgeschrieben, ob acht- oder vier- oder sechzehnfüßige Stimmen zu ziehen sind (Peters VII, Nr. 38, 57, 59, 63). Das ist so ziemlich alles. Im übrigen erfahren wir noch durch Walthers Abschrift, auf welche Art Bach das Choralvorspiel „Ein' feste Burg" (Peters VI, Nr. 22) bei der Einweihung der Orgel zu Mühlhausen spielte; sein böser Kritiker Scheibe berichtet uns, daß er unheimlich ruhig vor der Orgel saß; Forkel erzählt, daß er die Organisten durch seine gewagten Klangkombinationen in Erstaunen setzte[1]. Sonst unterschied er sich von seinen Zeitgenossen nur noch durch die konsequente Durchführung des Prinzips des gebundenen Spiels. Den Jalousieschwellkasten kannte er noch nicht. Dieser kam eben damals in England auf, wo Händel sich für diese Neuerung sehr interessierte. In Deutschland sträubte man sich lange Zeit gegen diese vermeintliche Spielerei. Als Burney, mehr denn zwanzig Jahre nach Bachs Tod, die Berliner Orgeln hörte, war er erstaunt, daß noch keine einzige einen Schwellkasten besaß. Daß die Orgeln einmal mit Kollektivzügen, freien Kombinationen, Chorzügen, Registerschweller und was sonst noch zur modernen oder gar zu der sogenannten „Konzertorgel" gehört, ausgestattet werden würden, ahnte Bach ebensowenig wie seine Zeitgenossen.

Wie verhält es sich nun mit der Ausführung Bachscher Kompositionen auf der modernen Orgel? Gewonnen haben wir die Möglichkeit eines schrankenlosen Registerwechsels, einer allmählichen Steigerung vom pianissimo zum fortissimo und einer gewissen Tonschattierung durch den Schwellkasten. Verloren haben wir den alten Klang der Orgel, den Bach voraussetzt. Da aber der Klang die Hauptsache ist, so muß gesagt werden, daß die moderne Orgel zum Bachspiel nicht so tauglich ist, wie man es gewöhnlich rühmen hört[2].

---

[1] „Seine Art zu registrieren war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschracken, wenn sie ihn registrieren sahen. Sie glaubten eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammenklingen, wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang, und nur etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registrieren nicht hervorgebracht werden konnte." (Forkel, S. 20.)

[2] Über die Bachorgel siehe: Pirro. »L'orgue de J. S. Bach«. Paris 1895. Albert Schweitzer. „Deutsche und Französische Orgelbaukunst und Orgelkunst."

Unsere Register sind alle zu stark oder zu weichlich intoniert. Zieht man die sämtlichen Grundstimmen und Mixturen, oder fügt man gar noch die Rohrwerke hinzu, so erhält man einen Klang, der auf die Dauer geradezu unerträglich wirkt. Die Nebenklaviere sind, mit dem Hauptwerk verglichen, zu schwach; gewöhnlich fehlen darauf die notwendigen Mixturen. Unsere Pedale sind grob und plump und ebenfalls zu arm an Mixturen, nicht minder an vierfüßigen Stimmen. Das liegt einmal an der Veränderung in der Disposition der Orgeln, bei welchen sich das Verhältnis von Grundstimmen und Mixturen völlig zuungunsten der letzteren verschoben hat; sodann aber an dem unnatürlich starken Wind, mit dem die Pfeifen der modernen Orgel gespeist werden. Über dem Streben nach Tonstärke haben wir die Tonschönheit und den Tonreichtum, der in dem harmonischen Zusammenklingen ideal intonierter Stimmen begründet ist, vergessen. Die alten Orgeln verschwinden immer mehr. Es gibt schon jetzt gar viele Organisten, die Bach nicht mehr auf einem Werke, wie er sie bei der Komposition seiner Stücke voraussetzte, gehört haben. Der Tag ist nicht mehr fern, wo die letzte unserer schönen, deutschen Silbermannorgeln ersetzt oder bis zur Unkenntlichkeit renoviert sein wird. Dann gehört die Bachorgel ebenso zu den unbekannten Dingen, wie gewisse Orchesterinstrumente, die der Meister in seinen Partituren vorschreibt.

Spielt man Bach auf einer alten, gut unterhaltenen Silbermannorgel, so empfinden Spieler und Hörer ebensowenig das Bedürfnis des öfteren Registerwechsels, wie der Meister selbst es empfand, weil man auf diesem Instrument bei gezogenen sämtlichen Grundstimmen und Mixturen über ein tongesättigtes, farbenreiches, intensives und doch in keiner Weise ermüdendes forte verfügt, in welchem man unter Umständen ein Präludium oder eine Fuge ohne jeglichen

---

Leipzig. Breitkopf und Härtel, 1906. J. W. Enschedé. „Moderne Orgels en Bachs Orgelmuziek" in „Caecilia" (April en Mei 1907) Amsterdam. O. Dienel. „Die Stellung der modernen Orgel zu S. Bachs Orgelmusik". Vortrag, Berlin 1890. H. Reimann. „Über den Vortrag der Orgelkompositionen Bachs" Musikalische Rückblicke 1900.

Erwähnt sei auch Isidor Mayrhofer. Bach-Studien. Erster Band: Orgelwerke. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1901. Das Werk bietet ästhetische Analysen sämtlicher Orgelkompositionen Bachs. Die Frage der Wiedergabe wird aber nicht behandelt.

Wechsel von Anfang bis zu Ende durchführen kann[3]. Man beachte auch, wie auf einem solchen Werke die Mittelstimmen herauskommen und wie die Pedalstimme sich natürlich durchsetzt, während hingegen auf der modernen Orgel die Mittelstimmen sehr undeutlich werden, und das Pedal, der fehlenden Vierfüße und Mixturen wegen und weil es von den gewaltigen Tonmassen erdrückt wird, bei aller Brutalität dennoch keine deutliche Linie gibt! Dies alles wegen der Überdruckintonierung unserer Register! Die Orgeln von vor vierzig Jahren, die noch mit Normaldruck intoniert sind — aus dem einfachen Grunde, weil man damals die Windmassen noch nicht mit dem elektrischen Balg produzieren konnte und daher mit der Windzufuhr sparsam war —, sind bessere Bachorgeln als die modernen. Welche Wonne, Bach z. B. auf den schönen Walkerschen Orgeln, die etwa zwischen 1860 und 1875 gebaut wurden, zu spielen!

Im allgemeinen behielt Bach die zu Anfang gezogene charakteristische Registrierung bei und brachte Abwechslung und Steigerung in sein Spiel, indem er von einem Klavier aufs andere überging[4]. Zu bemerken aber ist, daß es sehr viele Orgelstücke gibt, die er wohl ohne Klavierwechsel und ohne Steigerung einfach auf dem Hauptklavier spielte, weil sie die Selbstentfaltung eines Gedankens ohne

[3] Im Elsaß gibt es noch einige solcher Werke. Ich gestehe, daß diese mir den Anstoß zum Irrewerden an der hypermodernen Interpretation der Bachschen Orgelkompositionen gegeben haben und in mir die Sehnsucht nach Orgeln weckten, auf denen man die Präludien und Fugen wieder in ihrer natürlichen, erhabenen Einfachheit spielen könnte. In diesen Gedanken wurde ich dann durch Widor bestärkt.

[4] Die Vertreter der älteren deutschen Orgelschule, in der noch irgendwie Traditionen aus dem Bachzeitalter nachwirkten, spielten die Bachschen Präludien und Fugen durchgängig auf dem Hauptklavier mit Grundstimmen und Mixturen. Das Pedal wurde eventuell durch Zungen verstärkt. In den drei letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts fing man dann an, diese Ausführung als steif und pedantisch zu bekämpfen. Der Kampf wurde zuungunsten der alten Überlieferung entschieden, hauptsächlich durch die Tatsache, daß jene Ausführung auf den brutalen, modern intonierten Orgeln wirklich unmöglich ist. Seit einigen Jahren setzt nun eine Reaktion gegen das falsche Modernisieren in der Wiedergabe der Orgelwerke ein, die das Berechtigte an der alten, einfachen Art wieder zur Geltung zu bringen sucht. Die belgischen und französischen Organisten — Lemmens, Guilmant, Widor, Gigout — spielten Bach immer nach den Prinzipien der älteren deutschen Schule. Ihre Orgeln waren eben schwächer und klarer intoniert als die deutschen.

weitere dramatische Ereignisse bieten. Es sind vornehmlich die Stücke, wo das Pedal ganz ununterbrochen mitgeht. Dahin gehören z. B. die beiden Präludia in Cdur (Peters II, Nr. 1 u. 7), das in Adur (II, Nr. 3), die meisten Choräle des Orgelbüchleins und die in Pachelbelschem Stil fugierten, ob groß oder klein. Hier dürfte jedes Abwechseln von Klangfarben und von stark und schwach die ideale Einheit des Stückes stören. Auch die in Trioform gehaltenen Orgelsonaten wirken am natürlichsten, wenn man sie mit der für jede der drei obligaten Stimmen ausprobierten, besten Klangfarbe einheitlich durchführt.

Über die zu wählenden Klangfarben läßt sich nur sagen, daß sie Bachisch sind, wenn sie für das Stück charakteristisch sind. Man lasse sich die Mühe, Monate und Monate an der richtigen Registrierung herumzuprobieren, nicht verdrießen. Was der Ausdruck Organo pleno, der öfters zu Häupten eines Stückes figuriert, bedeutet, ist noch strittig[5]. Praktisch kommt die Sache wohl darauf hinaus, daß Bach für die betreffenden Stücke die Hauptklangmasse der Orgel voraussetzt, also zum mindesten Grundstimmen und Mixturen. Auf unsern Orgeln muß man dabei dann aber mit Auswahl verfahren, da das Tutti der Grundstimmen und Mixturen — dank unsern häßlich starken Mixturen — dem, was Bach sich vorstellte, kaum entspricht.

Soll man zu Bachschen Präludien und Fugen Zungen hinzuziehen? Gegen die, welche sich gewöhnlich auf unsern Orgeln befinden, würde er Verwahrung einlegen, weil sie zu schmetternd sind und das polyphone Gebilde nicht schön heraus kommen lassen. Andrerseits aber ist anzunehmen, daß er zu seinen Grundstimmen und Mixturen wohl auch Zungen hinzugezogen hat, da er den metallischen Ton ja auch im Orchester erstrebt. Sein Pedaltimbre beruhte geradezu auf Zungen. Ferner ist bekannt, was er auf gute Zungen an Orgeln gab[6]. Wir müssen also in Zukunft wieder schöne, feine

[5] Zur Geschichte des Ausdrucks ist zu bemerken, daß das Volk im allemannischen Sprachgebiet noch immer zwischen „halben" und „ganzen" Orgeln unterscheidet. So mag wohl Pro organo pleno ursprünglich bedeutet haben „für vollständige Orgel", wobei nur an die Beschaffenheit, nicht an die gezogenen Stimmen gedacht wurde. Tatsächlich aber zog man zum Präludium oder der Fuge auf den alten Orgeln das forte.

[6] S. 184.

Zungen bauen, die die Mixturen und Grundstimmen nur mit schön leuchtendem Glanz vergolden, sie aber nicht fressen, wie es die jetzigen tun[7]. Bis dahin heißt es mit Kompromissen wirtschaften und auf unserer Orgel Grundstimmen, Mixturen und Zungen mit solcher Auswahl ziehen, daß ungefähr der alte Klang herauskommt.

Interessant ist, daß sich die Zeitgenossen darüber beklagten, die Gebrüder Silbermann intonierten ihre Orgeln, um der Tonschönheit willen, zu schwach. Bach hat dies augenscheinlich nicht gefunden.

Welche Wirkungen man mit einem gut zusammengestellten fortissimo, in dem alle Klangcharaktere vertreten sind, hervorbringen kann, läßt sich an dem kleinen Präludium in Emoll (Peters III, Nr. 10) erproben. Spielt man es von Anfang bis zu Ende ohne Wechsel durch, so leuchtet einem alsbald ein, daß Bach es sich so und nicht anders ausgeführt dachte, und daß alle Abwechslung und Steigerung, die wir hineintragen zu müssen glauben, das Majestätisch-Dramatische dieses einzigartigen Stückes nur zerstört.

Die Choralvorspiele des Orgelbüchleins und manche andern spielen wir zu sanft, auch wieder, weil wir über schöne Mixturen auf den Nebenklavieren, die hier oft gut angewandt wären und die eventuell dann auch das Zuziehen von einer oder zwei Zungen erlauben würden, nicht verfügen. So bleibt uns dann gewöhnlich nichts übrig, als die charakterlose und für die Verfolgung der Stimmführung unplastische Klangfarbe etlicher achtfüßiger Grundstimmen — die Vierfüße und Zweifüße sind gewöhnlich auch schon zu stark intoniert — zu verwenden und das, was wir an Tonreichtum und Toncharakteristik verloren haben, durch eine gewisse Sentimentalität zu ersetzen. Das Richtige aber ist es nicht, weil damit die einfache Wirkung des Cantus firmus verloren geht.

Man achte genau darauf, welche Choräle für zwei und welche für ein Klavier geschrieben sind, und meine nicht, etwas Verdienst-

[7] Auch die französischen Zungen sind trotz ihrer Schönheit für das Bachspiel unbrauchbar. Hingegen sind die Grundstimmen und Mixturen der Orgeln Cavaillé-Colls dafür wie geschaffen, da dieser Meister sich ängstlich davor gehütet hat, abnorm stark und „kernig" zu intonieren. Auf den Orgeln zu St. Sulpice und Notre-Dame kommen Bachsche Fugen mit herrlicher Klarheit heraus. Zu den schönsten Bachorgeln gehört wohl auch das mixturenreiche Werk, das das große Atelier der Firma Cavaillé-Coll (Paris 15 Avenue du Maine) ziert.

liches zu begehen, wenn man solche, die nur für eines bestimmt sind, auf zweien ausführt[8]. Wie Bach es sich gedacht hat, ist immer aus der Schreibart zu erkennen. Eine Partie, die er für ein Klavier bestimmt, ist auf zweie ohne schwere Verstöße gegen Bindung und Stimmführung nicht zu übertragen. Umgekehrt ist alles, was für zwei Klaviere gedacht ist, auch so geschrieben, daß jede Hand ihre Partie auf ihrem Klavier bis ins kleinste Detail gebunden und sauber durchführen kann. Das läßt sich durch alle Orgelwerke hindurch verfolgen.

Ist der Cantus firmus, wie in den Chorälen, die nach Böhmscher Manier gearbeitet sind, in Koloratur aufgelöst, so nimmt er sich oft bei Oboen- oder Klarinettencharakter besonders schön aus. Wundervolle Mischungen kann man erzielen, wenn man zugleich eine kleine Mixtur im Schwellwerk hat und diese sich mit der Grundstimmen- und Oboenklangfarbe vereinigen läßt. Diese in Böhmscher Art gehaltenen Choralvorspiele sind wohl am sanftesten von allen zu spielen.

Das Pedal nehme man ja nicht zu dumpf und, wenigstens in den Choralvorspielen, womöglich ungekoppelt. Mit seinen eigenen Stimmen setzt es sich am natürlichsten durch. Öfters ist dafür nur Achtfuß-Ton zu verwenden; so in den Choralvorspielen „O Lamm Gottes" (Peters V, Nr. 44) und in „Gottes Sohn ist kommen" (Peters V, Nr. 19). Andere Male ist sogar nur Vierfuß-Ton am Platze; so z. B. in »In dulci Jubilo« (Peters V, Nr. 35)[9]. Wo durchgehendes Doppelpedal vorgeschrieben ist, versteht sich von selbst, daß nur achtfüßige und eventuell noch vierfüßige Stimmen — zum Aufhellen — gezogen werden. Doch wird hiergegen oft verstoßen. Anders ist es, wenn Doppelpedal am Schluß eines Stückes, wie z. B. im

[8] Dieser Versuchung erliegen die meisten Organisten z. B. für das kleine Choralvorspiel „O Lamm Gottes" (Peters V, Nr. 44).

[9] Auch in „Vom Himmel hoch" (Peters V, Nr. 50) macht sich das rein achtfüßige Pedal entschieden besser, weil dann die Sechzehntelfigur der dritten Stimme, die oft ganz tief herabsteigt, nicht verdeckt wird. Daß das Pedal in »In dulci Jubilo« eine Klaviatur voraussetzt, die noch das Fis bietet, ist falsch. Bach notiert so, damit die Tenorlage der Stimme klar wird. Man spielt sie eine Oktave tiefer und mit Vierfuß. Freudig würde Bach es begrüßen, daß die neueren Pedale der Firma Cavaillé, die bis zum G gehen, das natürliche Fis haben. Mit manchen Orgelrevisoren aber, die da meinen, auf einer „gewöhnlichen" Orgel genüge ein Pedal bis zum D, würde er unsanft verfahren.

Ddur-Präludium (Peters IV, Nr. 3) auftritt; da sind die Sechzehnfüße zu belassen, wobei freilich nicht zu leugnen ist, daß das fortissimo eines modernen Pedals auf diese Art nicht gerade bezaubernd wirkt.

Mit dem Herausarbeiten der etwaigen Kanons plage man sich und die Hörer nicht allzusehr. Das Stück ist nicht da um des Kanons, sondern der Kanon um des Stückes willen, besonders in den Chorälen des Orgelbüchleins. Wenn man nur die Melodie, die den Cantus firmus bildet, richtig hört, so kann die andere dahinter so verschwinden, daß beim uneingeweihten Hörer nur mehr noch ein dunkles Bewußtsein von dem Vorhandensein eines Kanons wachgehalten wird.

Bei Chorälen, die auf zwei Manualen zu spielen sind, lehrt die Erfahrung, daß es im allgemeinen vorteilhaft ist, in der linken Hand den Streichercharakter dominieren zu lassen und die Oberstimmen mehr in der Flötenklangfarbe zu halten, weil diese oben nicht hart wird, in der tiefen Lage aber sich nur undeutlich durchsetzt.

Besondere Schwierigkeiten bieten die beiden großen Choräle mit Doppelpedal „An Wasserflüssen Babylon" (Peters VI, Nr. 12a) und „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (Peters VI, Nr. 13). Für den ersten ist zu empfehlen: im Pedal Streicher, in der linken Hand Flöten, in der rechten Streicher, alles nur achtfüßige und sanfte Stimmen[10]. Das Choralvorspiel „Aus tiefer Not" wirkt gut, wenn man im Pedal sämtliche acht- und vierfüßigen Register — Grundstimmen, Mixturen und Zungen — zieht, wobei man sich die leider oft fehlenden Mixturen und Zungen durch die Koppel von dem zweiten und dritten Manual erborgen kann, und die vier obersten Stimmen auf dem Hauptklavier mit vollen acht- und vierfüßigen Grundstimmen, eventuell noch einer guten Mixtur, spielt. Dann ist die Aufgabe gelöst, den Cantus firmus in der oberen Pedalstimme hervortreten zu lassen. Unter Umständen kann es sich empfehlen, die achtfüßige Trompete im Pedal wegzulassen und den Zungencharakter nur in der Vierfußzahl vertreten sein zu lassen. Freilich müßte man, um diese Doppelpedalpartien schön gebunden zu spielen,

---

[10] Aus Unkenntnis der Sachlage glauben sich viele Organisten verpflichtet, für Stücke mit Doppelpedal auch sechzehnfüßige Stimmen im Pedal zu ziehen. Wie klingen dann aber die Quarten, Terzen und Sekunden in der unteren Oktave!

entweder wieder die alten engen Bachschen oder die geschweiften und zirkulär angelegten französischen und englischen Pedale haben. Die flache und übermäßig weit mensurierte Klaviatur, die in Deutschland gewöhnlich noch als die allein seligmachende proklamiert wird, eignet sich dazu nicht.

Das bisher Gesagte gilt von den Stücken, in welchen weder ein Wechsel der Klaviere noch der Klangfarben geboten scheint. Im allgemeinen aber setzt Bach voraus, daß man seine Kompositionen mit der in der Faktur angedeuteten Abwechslung spielt. Er gibt keine Vorschriften darüber, weil alles in dem Aufbau des Stückes angedeutet ist. Hauptsätze auf dem Hauptwerk, Zwischensätze, gewöhnlich an dem Fehlen des Pedales erkenntlich, auf dem Nebenwerk: so erwartet er's von jedem Spieler. Das ersieht man aus der D moll-Tokkata (Peters III, Nr. 3), in welcher er, wohl für einen Schüler, den Klavierwechsel angab.

Im Choral über „Ein' feste Burg" (Peters VI, Nr. 22) läßt sich Bachs Registrierung aus der Abschrift Walthers rekonstruieren. Seine Bezeichnungen weisen darauf hin, daß sie ursprünglich für die Mühlhäuser Orgel galten, deren Renovierung der Meister überwachte und die er wohl im Herbst 1709, vielleicht am Reformationsfest, der Gemeinde in ihrem neuen Glanze vorzuführen hatte[11]. Zuerst, Takt 1—20, hielt Bach sich mit der rechten Hand auf dem zweiten Klavier, auf welchem unter anderm die Sesquialtera gezogen war, mit der linken auf dem ersten, dessen Klangcharakter durch Fagott 16" bestimmt wurde. Dann, Takt 20—24, spielte er auf dem dritten Klavier, wozu er im Pedal die weichen Stimmen, vornehmlich wohl den neuen Subbaß, gezogen hatte. Währenddem waren die beiden andern Klaviere etwas verstärkt worden. Er kehrt auf sie zurück, Takt 24—32, wobei der Gehilfe, wohl Walther, die kurze Pause im Baß, Takt 24, benutzte, um das Pedal voll zu ziehen. Dann, Takt 32—37, spielte Bach wieder auf dem dritten Klavier; der Gehilfe stieß die starken Register des Pedals ab. Der Schluß, von Takt 37 an, wurde mit vollem Werk auf

[11] Die Disposition der Mühlhäuser Orgel bei Spitta I, S. 352. Die Registrierangaben in Walthers Abschrift (Spitta I, S. 394) sind dadurch etwas in Unordnung geraten, daß er zugleich die Registrierung für seine nur zweiklavierige Weimarer Orgel eintrug. Jedoch lassen sich die Angaben für die Mühlhäuser Orgel unschwer herausfinden.

dem Hauptmanuale gespielt. Einfacher und wirkungsvoller kann man das Stück nicht registrieren. Aus diesen beiden Exempeln ist zu ersehen, wie geistreich Bach den Manualwechsel handhabte.

Es handelt sich also immer zuerst darum, die einfachen architektonischen Linien des Stückes aufzusuchen. Die Registrierung, welche den einfachen Ausbau herausbringt, ist die richtige; jede andere, und mag sie noch so geistreich sein, die weniger gute, weil sie die wirkliche Gestalt der Komposition verwischt. Als Prinzip ist festzuhalten, daß jede Fuge und jedes Präludium auf dem Hauptklavier beginnt und auf diesem endigt. Ein Fugenthema piano oder pianissimo zu intonieren und es dann von jeder neu eintretenden Stimme etwas verstärkt aufnehmen zu lassen, ist unstatthaft. Das Thema, ob freudig oder schmerzlich, soll gleich in einer gesättigten Klangfarbe auftreten, und die einzige Steigerung muß vorerst in dem Zutreten der Stimmen bestehen. Es ist geradezu peinlich, wenn Themen, wie das der Amoll- und Gmoll-Fuge, statt stolz, wie sie sind, einherzuziehen, um der lieben Steigerung willen vorerst sich verstellen sollen und mit zarten Registerchen auf dem dritten Klavier einsetzen. Oft erlebt man es auch, daß in einer Fuge die ganze architektonische Plastik dem Bestreben geopfert wird, dem Publikum das Thema immer recht hörbar zu machen, wozu man dann bei jedem Eintreten desselben mit den andern Stimmen das Hauptmanual verläßt und auf das Nebenklavier geht. Das ist ein unerlaubtes Herausarbeiten von Effekten. Es kommt auch mitunter vor, daß man Bachsche Fugen vorgesetzt bekommt, die sich fischleibartig verjüngen und im schönsten pianissimo verklingen.

Dieses Modernisieren rührt zum Teil von unserer musikalischen Gewöhnung her. Die Organisten als moderne Musiker können fast nicht anders, als den modernen orchestralen Stil auf diese Werke zu übertragen. Sie vergessen dabei, daß es sich bei Bach nicht um den modernen, sondern um den alten Orchesterstil handelt. Die Effekte, die ihm auf der Orgel vorschweben, sind dieselben, die er in den Brandenburgischen Konzerten anstrebt. Der Organist tut daher gut, diese Werke gründlich zu studieren, um in Bachs Geist einzudringen und zu erkennen, daß es sich bei ihm nicht so sehr um allmählich durchgeführte Steigerungen, sondern vielmehr um die klare Opposition und Kombination zweier oder dreier Klangkörper handelt. Darum leistet der Rollschweller uns modernen Organisten eigentlich

keinen guten Dienst, weil er uns immer wieder zu solchen allmählichen crescendi verleitet. Die richtige Bachsche Steigerung besteht aber darin, daß zwei oder drei neue Klangmassen auf bestimmte Momente ein- oder hinzutreten und später, im decrescendo, wieder ausscheiden.

Andrerseits zwingt uns die Beschaffenheit unserer Orgeln, die über das Bachsche forte nicht verfügen und auf denen die Stimmführung nicht vollkommen herauskommt, an Stelle der natürlichen Effekte künstliche zu bringen und Bach durch Abwechslungen, Steigerungen und starkes Hervortretenlassen des Themas interessant zu gestalten. Es kommt also auch hier auf den richtigen Kompromiß an, bis wir wieder ideale Bachorgeln besitzen. Damit soll nicht gesagt sein, daß das allmähliche An- und Abschwellen, im kleinen durch den Jalousieschweller, im großen durch die Walze, bei Bach immer vom Übel sei. Archaistische Tendenzen dürfen in der Musik nicht geduldet werden. Bach wäre der letzte, der sich gegen neue Mittel wehren würde. Manche Stellen — man denke z. B. an den Schluß der A moll-Fuge — verlangen geradezu nach einer Steigerung im forte selber. Und wie froh wäre Bach gewesen, wenn er auf seinem dritten Klavier das piano durch Abdämpfen der Stimmen, wie solches durch den Jalousieschweller möglich ist, noch weiter hätte fortführen können! Wer dieses Mittel im großen, mit dem einundfünfzigsten Takt beginnenden Zwischenakt der A moll-Fuge nicht anwendet, zuerst im Abschwellen, dann im Anschwellen, versündigt sich geradezu an Bach. Nur muß der Organist von heutzutage diese Mittel so anwenden, daß die alte Architektur der Fuge nicht durch eine neue ersetzt wird und die einzelnen Peripetien des Tonstücks dem Hörer in ihrer Einfachheit klar werden. Innerhalb dieser Grenzen darf er machen, was ihm notwendig scheint. Wenn dies einmal allgemein anerkannt ist, wird viel unordentliches Wesen, das sich jetzt in der Interpretation der Orgelwerke Bachs unter dem Vorwande der Virtuosität und Genialität breit macht, verschwinden, und man wird von der Kunst, die interessiert, zu der, die befriedigt, zurückkehren. Die Hörer aber werden dann einsehen, daß ein Bachsches Orgelstück nicht etwas kompliziertes, sondern ungeheuer einfaches ist.

Gewarnt sei insonderheit vor dem plötzlichen Abschwellen auf den Kadenzen, welches durch die Verführungskünste des Rollschwel-

lers allgemach in Mode gekommen ist. Hoffentlich hört man auch einmal auf, den Anfang der F dur-Tokkata mit dem Rollschweller zu bearbeiten, statt gleich mit einem schönen forte einzusetzen und die Steigerung einzig dem dramatischen Verlauf des Kanons zu überlassen. Übrigens gehört diese Tokkata zu denjenigen Stücken, die eigentlich am besten wirken, wenn man sie in verschiedenen Schattierungen eines und desselben forte durchführt.

Im einzelnen sind die Stücke hinsichtlich des erforderlichen Klavierwechsels sehr verschieden. Bei manchen handelt es sich nur um ganz kleine Unterbrechungen auf den Nebenklavieren, daß man fast stutzig werden kann, ob Bach in den Takten, wo das Pedal aussetzt, auf die Nebenklaviere gegangen sei. Als Beispiel sei die C dur-Fuge (Peters II, Nr. 1) angeführt. Für gewöhnlich jedoch sind die Einschnitte so bedeutend, daß man nicht im unklaren darüber sein kann, wo das Intermezzo auf den Nebenklavieren beginnt und wo es aufhört. Bei einer Reihe von Fugen liegt der Einschnitt genau in der Mitte, so daß sie ihrem Aufbau und der Ausführung nach dreiteilig erscheinen: 1. Erste Durchführung auf dem Hauptklavier; 2. Intermezzo; 3. Zweite Durchführung, die sich auf die Schlußkadenz zu bewegt. Hierher gehören die Fugen in G dur (II, Nr. 2), C dur (II, Nr. 7), F dur (III, Nr. 2), A moll (II, Nr. 8), G moll (II, Nr. 4) und H moll (II, Nr. 10). Das Intermezzo der Nebenklaviere beginnt jedesmal da, wo das Pedal aufhört oder kurz darauf, und hört etwas vor dem Pedaleinsatz oder direkt auf diesem wieder auf. Statt einer großen, von Anfang bis zu Ende durchgeführten Steigerung, wie wir uns als Moderne die Fuge denken, haben wir also bei Bach zwei gleichwertige Hauptsätze, die einen Nebensatz einschließen.

Wer den Charakter des Intermezzos zerstört, zerstört die Bachsche Fuge. Am vollendetsten sind hinsichtlich dieses einfachen Aufbaues die drei letztgenannten Fugen: A moll, G moll und H moll. Hier fühlt man deutlich, wie im Intermezzo ein Abnehmen bis zu einem gewissen Punkte vorgesehen ist. Das Thema tritt gewissermaßen in den innersten und obersten Teil der Orgel zurück, um sich dann wieder langsam zu entfalten, bis für den neuen Pedaleinsatz die Klangfarbe erreicht ist, auf welcher, zu Beginn des Intermezzos, das Pedal aussetzte. Wie der Organist dies ausführt, wie er von einem Klavier aufs andere kommt, wie er in die Grundstimmen

Mixturen und Zungen einführt und wieder ausschaltet und diese Architektur bis ins kleinste Detail zur Geltung bringt, ist seine Sache. Er wird sich dabei nach der Eigenart seiner Orgel zu richten haben. Die Hauptsache ist, daß er den Plan der Fuge erkannt hat und diesen, und nicht einen Phantasieplan, den er hinzuerfunden, ausführen will[12].

Andere Fugen weisen zwei oder mehrere Unterbrechungen auf. Zwei finden sich in den Fugen in: A dur (Peters II, Nr. 3; Takt 59—87 und 121—146); F moll (II, Nr. 5; Takt 43—64 und 96—120); C moll (II, Nr. 6; Takt 59—94 und 118—143); C moll (III, Nr. 6; Takt 27—50 und 58—67); C moll (III, Nr. 10 Takt 15—19 und 27—33). Mehr als zwei Zwischenepisoden treffen wir in der großen E moll-Fuge an (Peters II, Nr. 9), die schon mehr den Charakter einer Phantasie trägt. Richtig vortragen kann man sie nur auf einer Orgel, deren Nebenklaviere so mit Mixturen besetzt sind, daß sie vom Hauptklavier nicht allzusehr abfallen. Die vom Hauptthema und den Achtelsfiguren beherrschten Teile werden sämtlich auf dem Hauptklavier gespielt, die Stücke, in denen die Sechzehntelbewegung auftritt, auf den Nebenklavieren. Der Reiz

[12] Registrierungsentwurf für die A moll-Fuge. Die Klaviere sind untereinander gekoppelt; gezogen Grundstimmen 8 und 4 und Mixturen von Klavier II u. III. Damit beginnt man die Fuge auf dem Hauptklavier. Auf den ersten Taktteil von Takt 44 treten die Mixturen des ersten Klaviers hinzu. Takt 51 bleibt die linke Hand auf dem ersten Klavier, auf welchem die Mixturen abgestoßen werden, die rechte geht auf das zweite; in der zweiten Hälfte von Takt 59 folgt ihr die linke; während des gehaltenen F in Takt 60 geht die rechte Hand unvermerkt aufs dritte Klavier; Takt 63 folgt ihr die linke; zugleich werden die Mixturen des dritten Klaviers abgestoßen; der Schwellkasten schließt sich langsam bis Takt 70; Takt 71 geht die rechte auf das zweite Klavier, während auf dem dritten, bei geschlossenem Schwellkasten, die Mixturen wieder eingeführt werden; der Schwellkasten öffnet sich langsam; in einem der folgenden Takte geht die linke Hand unvermerkt auf das zweite Klavier; in der zweiten Hälfte von Takt 78 setzt sie mit dem Thema auf dem ersten Klavier ein, während zugleich die Mixturen des zweiten eintreten; Takt 88 kommen die Mixturen des ersten Klaviers hinzu, auf das sich die rechte in Takt 91 begibt; auf dem gehaltenen E von Takt 94 werden die Zungen des dritten Klaviers in die Klangmasse eingeführt, auf dem ersten Taktteil von 113 die des zweiten, von Takt 132 ab die des ersten und was sonst noch vom fortissimo zur Verfügung steht. Die G moll-Fuge wäre dann analog zu registrieren.

beruht jedesmal in dem unvermittelten Eintreten des Hauptthemas und der Achtelbewegung. Hier bedauert man doppelt, daß Bach den Manualwechsel nicht eingetragen hat. Sehr gut macht es sich auch, wenn man die großen Sechzehntelfiguren, in welchen das Pedal mitgeht, auf dem ersten Klavier ohne dessen Mixturen, aber durch die Koppeln die der Nebenklaviere mitnehmend, spielt, und dann bei der Wiederkehr des Hauptthemas jedesmal die Mixturen, eventuell auch Zungen des Hauptklaviers eintreten läßt.

Auf dieselbe Weise ist das Präludium in Esdur (III, Nr. 1) zu spielen, da es ähnlich aufgebaut ist. Die zugehörige Tripelfuge wirkt am natürlichsten, wenn man den ersten Teil mit den gesättigten Grundstimmen des Hauptklaviers, vielleicht auch mit dazu gekoppelten feinen Mixturen der Nebenklaviere, wiedergibt, für den zweiten auf die mit allen Mixturen geladenen Nebenklaviere geht und im dritten auf das unterdes auf das fortissimo gebrachte erste Manual zurückkehrt.

In einer Reihe von Präludien, in denen das Pedal durchweg mitgeht, ist es vorteilhaft, mit einer Abtönung von verschiedenen forte zu operieren, die sich durch die Intensität des Mixturenklangs, den man von den gekoppelten Klavieren aus auf die voll gezogenen Grundstimmen einwirken läßt, voneinander abheben. Für die Gmoll-Phantasie (II, Nr. 4) könnte man vorschlagen: zu Anfang auf den drei gekoppelten Klavieren, Grundstimmen, Mixturen und Zungen; Takt 9—14 behält man nur die Grundstimmen bei; von Takt 14 an treten nach und nach, jedesmal auf den geeigneten starken Taktteilen, zuerst die Mixturen, dann die Zungen in der Reihenfolge III, II, I ein; Takt 25 verschwinden sie wieder sämtlich, so daß die Takte 25—31 nur mit der Grundstimmenklangfarbe, natürlich auf dem Hauptwerk, gespielt werden; mit Takt 31 treten zuerst die Mixturen und Zungen auf dem dritten, zwei Takte später die auf dem zweiten, wieder zwei Takte später die auf dem ersten in die Grundstimmenmasse ein, bis man das fortissimo erreicht hat, das man dann bis zum Ende beibehält. Diese Art, bei der man also immer auf demselben Klavier bleibt, ist vielleicht weniger interessant als manche moderne, virtuose Interpretation; sie hat aber den Vorzug, daß das Stück in seiner großen Schlichtheit jedem Hörer vor Augen steht.

Eine nicht minder gute Verwendung finden diese verschiedenen

Stufen des forte in den Präludien in C moll (II, Nr. 6) und E moll (II, Nr. 9), nur daß hier noch, in den Abschnitten ohne Pedal, Unterbrechungen auftreten, die auf den Nebenklavieren auszuführen sind.

Die Phantasie in C moll (III, Nr. 6) bereitet jedem Organisten Schmerzen. Es ist fast unmöglich, ihre ideale Schönheit in der Materie der Töne wiederzugeben. Nach allem Tasten kehrt man wieder zum einfachsten Verfahren zurück, das darin besteht, mit einer biegsamen Grundstimmenmasse zu beginnen, bei dem Übergang vom 11. zum 12. Takt fast sämtliche Grundstimmen und die Mixturen der Nebenklaviere einzuführen, mit Takt 21 wieder zur ersten Grundstimmenklangfarbe zurückzukehren, dieselbe bis Takt 32 beizubehalten und dann bis zum Schluß nach und nach sämtliche Grundstimmen der ganzen Orgel und die Mixturen der Nebenklaviere eintreten zu lassen.

Zu den Stücken, die von den Organisten am meisten zu leiden haben, gehört das H moll-Präludium (II, Nr. 10), obwohl sein Aufbau so einfach wie möglich ist. Man beginnt auf dem Hauptklavier; mit Takt 17 gehts auf die Nebenklaviere; Takt 27 kehrt die rechte, Takt 28 die linke auf das Hauptklavier zurück; beide verbleiben darauf bis Takt 43, bewegen sich dann auf den Nebenklavieren bis Takt 50, wo sie wieder auf das erste Manual zurückkehren; von Takt 56—60 bleibt man zwar auf dem Hauptklavier, behält aber nur die Grundstimmen bei; während des 60. Taktes führt man Mixturen, eventuell auch Zungen unter dem Schutze der Chromatik wieder ein, verbleibt so auf dem Hauptklavier bis Takt 69, wo man die Mixturen und Zungen wieder abstößt und mit den Grundstimmen weiterspielt; mit Takt 73 kehrt man zum letztenmal auf die Nebenklaviere zurück, die man geschickt auf das fortissimo bringt, und kommt im Verlauf des 78. und 79. Taktes auf das voll gezogene Hauptklavier zurück.

In der Passacaglia ist es von guter Wirkung, das Thema mit sämtlichen auf das Pedal gekoppelten Grundstimmen der Orgel zu intonieren und dann auf dem dritten Klavier pianissimo zu beginnen und zu jeder neuen Variation einige Stimmen zuzuziehen. Mit Takt 73 dürfte man etwa auf das erste Klavier gehen; in den vier folgenden Variationen lasse man nach und nach sämtliche Grundstimmen und Mixturen, eventuell auch einige Zungen, ein-

treten. Takt 105 geht man auf das zweite, nachher unter Abstoßen der Mixturen und Zungen auf das dritte Manual; von Takt 114 an schließt sich der Schwellkasten langsam; die Harfenpassagen werden mit feinen acht-, vier- und zweifüßigen Registern des dritten Klaviers ausgeführt. Auf dem letzten Drittel von Takt 129 setzt man wieder mit den Grundstimmen und Mixturen des ersten Klaviers ein; in den folgenden Variationen verstärkt man es, indem man die Zungen und Mixturen der Nebenklaviere darauf wirken läßt; zuletzt führt man noch die Zungen des ersten Klaviers ein.

Zur Ermittlung der Stelle, wo der Klavierwechsel ausgeführt werden kann, und der Art, wie er am besten realisiert wird, muß man die Stücke immer wieder vornehmen und nach den Grundprinzipien forschen, die dafür maßgebend sind. Die große Kunst besteht darin, im Augenblick des Pedaleinsatzes mit beiden Händen wieder auf dem Hauptklavier zu sein. Aus der Struktur der Stelle suche man zu erschließen, ob man mit beiden Händen nacheinander auf dem ersten Klavier einzusetzen hat, wobei man am besten immer mit der linken beginnt, da dies in der Tiefe fast unbemerkbar vonstatten geht, oder ob Bach einen offenen Kontrast will, bei dem man mit beiden Händen zugleich auf das Hauptwerk geht. Er selber muß mit ungeheurem Raffinement operiert haben, weil er ausdrücklich verlangt, daß die Klaviere ganz nahe übereinander liegen, damit er bequem von einem zum andern komme[13]. Man beachte, wie an entscheidenden Stellen einzelne gehaltene Noten oder Akkorde dazu einladen, auf ihnen unvermerkt auf ein anderes Klavier zu gehen.

Zum Klavierwechsel, wie Bach sich ihn dachte, ist freilich erforderlich, daß eine gewisse homogene Klangfarbe die drei Klaviere unter sich verbindet. Das wird auf heutigen Orgeln, die auf den Nebenwerken fast keine Mixturen enthalten, manchmal seine Schwierigkeiten haben. Auch das ist zu bedauern, daß auf unsern Orgeln die drei Klaviere nicht mehr drei ausgesprochen verschiedene und scharf charakterisierte Tonpersönlichkeiten repräsentieren. Dadurch geht der Haupteffekt des Klavierwechsels und des An- und Abkoppelns der Manuale untereinander verloren. Daher kommt es, daß bei dem heutigen Orgelvirtuosen die natürlichsten Hilfsmittel

[13] S. 184.

hinter der Verwendung des auf die Dauer so monoton wirkenden Rollschwellers ganz zurücktreten.

Handelt es sich beim Bachspiel in erster Linie um An- und Abkoppeln der Klaviere und um Hinzutreten und Abtreten verschiedener Klanggruppen zu der gezogenen Registrierung, so ist die Anlage unserer modernen Orgeln dafür nicht besonders vorteilhaft. Die Koppeln sind in Druckknöpfen angelegt, so daß der Spieler, weil beim Bachspiel keine Hand entbehrlich ist, darauf verzichten muß, dieses Mittel so zu gebrauchen, wie es erwünscht wäre. Ferner wirken unsere Kombinationszüge und freien Kombinationen gewöhnlich so, daß sie die bestehende Registrierung aufheben, statt zu ihr hinzuzutreten, wobei sie noch oft den Nachteil haben, daß sie nicht auf jedes Klavier separat, sondern auf die ganze Orgel wirken. Man müßte erstreben, die Spieltische in der Art anzulegen, daß die Koppeln sowohl als Druckknöpfe, wie auch als Pedaltritte vorhanden sind, natürlich Knopf und Tritt unter sich verbunden. Der Spieler kann dann die Koppel mit der Hand ziehen und mit dem Fuß abstoßen und umgekehrt, oder er kann sie nur mit der Hand und nur mit dem Fuß bedienen, wie es ihm gerade am bequemsten ist. Die Kollektivzüge und freien Kombinationen müßten so angelegt werden, daß sie nach Belieben des Organisten die gezogene Registrierung bald aufheben, bald ergänzen, also doppelt verwendbar sind. Vorteilhaft wäre es, wenn auch sie zugleich als Druckknöpfe und als Pedaltritte vorhanden wären.

Das würde zugleich eine Vereinfachung unserer Orgeln bedeuten, die dringend nottut[14].

Es scheint, als ob Bach berufen wäre, durch seine Werke nicht nur als Erzieher der Organisten, sondern als Reformator des Orgelbaues in unserer Zeit aufzutreten, um uns aus dem Erfindertaumel aufzuwecken und uns von der komplizierten zur einfachen, von der tonstarken zur tonreichen und tonschönen Orgel zurückzuführen.

Die Tempi nimmt man, je länger und je mehr man Bachsche Orgelwerke spielt, desto langsamer. Diese Erfahrung macht jeder

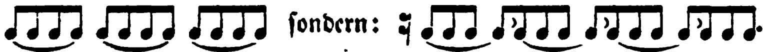
[14] Der oben entworfene Spieltisch ist an der von der elsässischen Firma Dalstein und Härpfer (Bolchen) erbauten Orgel der neuen Kirche zu Straßburg-Kronenburg verwirklicht; die Stimmen dieses Werkes sind auf die alte Silbermannsche Art intoniert. Auch die Orgel von St. Nicolai zu Straßburg ist nach dieser Art als Bachorgel gebaut.

Organist an sich. Die Linien müssen in ruhiger Plastik vor dem Hörer stehen. Er muß auch Zeit haben, sich ihr Ineinander und Nebeneinander vorzustellen. Sowie er den Eindruck des Undeutlichen und Verworrenen hat, ist es mit der Wirkung des Orgelstückes vorbei.

Wenn so viele Organisten wähnen, Bach „interessant" zu spielen, indem sie hasten, so liegt dies daran, daß sie nicht über die richtige Plastik des Spiels verfügen, die ihnen erlaubt, ihren Vortrag durch die klare Herausarbeitung der Details dem Hörer lebendig zu machen. Es ist ganz falsch, zu meinen, daß in der monotonen Bindung den Anforderungen des Meisters am besten entsprochen wird. Gewiß proklamierte er den gebundenen Stil. Aber diese Bindung ist nicht eine Nivellierung. Sie ist belebt. Es soll sich darin eine feine Phrasierung abzeichnen, die der Hörer gar nicht als solche empfindet, die ihm aber als eine fesselnde Klarheit des Spiels bewußt wird. Innerhalb der Bindung müssen sich die einzelnen Töne zu lebendigen Satzeinheiten gruppieren. Durch diese geheime Phrasierung wird die Starrheit des Orgelklangs gebrochen. Es muß scheinen, als wäre das auf der Orgel Unmögliche möglich geworden: daß nämlich einzelne Noten schwer, andere leichter betont werden. Das ist die Vollkommenheit, der es nachzustreben gilt.

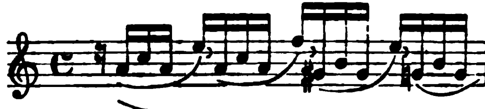
In der alten Zeit, da man die ganz gleichmäßige Bindung durch den Daumenuntersatz nicht kannte und immer nur einige Noten streng band, die andere Gruppe aber durch Verschieben der Hand von der vorhergehenden leicht abhob, besaß man ein Gefühl für eine lebendige Zusammenraffung der Noten innerhalb eines durchgehenden legato, das uns abhanden gekommen ist und von dem man sich eine ungefähre Vorstellung machen kann, wenn man studiert, wie damals Läufe auf die beiden Hände verteilt wurden. Schon in der Einleitung der C dur-Tokkata (Peters III, Nr. 8) oder des E moll-Präludiums (Peters III, Nr. 10) tut sich eine ganze Welt von interessanten Legatokombinationen auf. Freilich ahnen viele Organisten nicht, daß diese Verteilung auf beide Hände Bachs Phrasierung ausdrückt; sie kommen sich noch groß vor, wenn sie diese Passagen mit einer Hand oder gar in Oktaven mit zweien in der monotonen Bindung einer Tonleiterpassage herunterspielen. Geht man den Prinzipien nach, die Bach in seiner Notierungsart ausspricht, so entdeckt man, daß er sich vier gebundene Noten gewöhn-

lich so gruppiert denkt, daß die erste für sich ist, durch ein unmerkliches Absetzen von den andern abgehoben wird und eher mit dem vorhergehenden als mit dem folgenden zusammengehört. Also nicht:

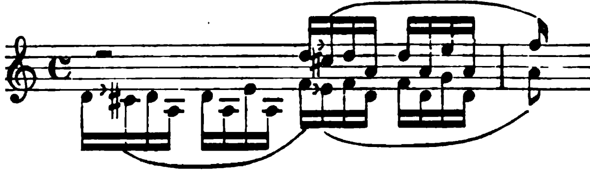


Dadurch wird die Monotonie der Bindung verlebendigt. Wendet man dieses Prinzip an, so ist man erstaunt, wie durchsichtig und belebt die Passagen herauskommen. Demnach hätte man zu spielen:

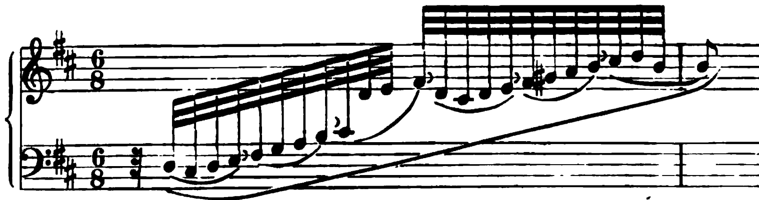
Präludium in Amoll (Peters II, Nr. 8):



Tokkata in Dmoll (Peters III, Nr. 3):



Eines der lehrreichsten Beispiele in dieser Hinsicht ist das Passagenwerk im Seitensatz des Hmoll-Präludiums. In der Tonleiterbindung wird es niemals befriedigen; Leben und Gestalt kommt erst hinein, wenn man spielt:
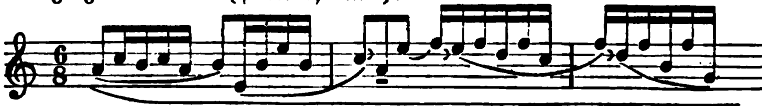


Auch das jugendfrische Präludium in Cdur (Peters IV, Nr. 1) mit dem schönen Pedalsolo verliert seine Steifheit erst, wenn man es nach diesen Prinzipien phrasiert. Mit dem andern Cdur-Präludium (Peters II, Nr. 1) macht man dieselbe Erfahrung. Aber niemals darf diese Phrasierung innerhalb der allgemeinen Bindung als solche bemerkt werden. Sie darf nur von innen heraus, gewisser-

maßen als eine Auflockerung des Ganzen wirken. Die Veranschaulichung der Phrasierung durch Bindebogen und Atmungszeichen ist also hier viel zu grob und muß erst ins Feine und Unausdrückbare übersetzt werden.

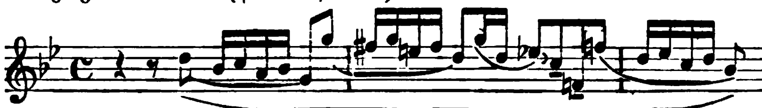
Ob es angängig ist, der Abwechslung halber, zuweilen ganze Achtel- oder Sechzehntelfiguren staccato zu spielen, dürfte zweifelhaft sein.

Die Phrasierung der Fugenthemen ist noch immer strittig. Jedoch beginnt man mehr und mehr von den Extravaganzen abzukommen, in denen man sich erging, als man Bach in der ersten Virtuosenfreude vergewaltigte. Eine Phrasierung ist von vornherein unrichtig, wenn sie nicht einfach ist und nicht durch das ganze Stück, überall wo das Thema auftritt, beibehalten werden kann. Um zur Klarheit zu kommen, muß man die Themen im Zusammenhang studieren. Dabei ergibt sich, daß diejenigen Noten, die den natürlichen Fluß unterbrechen und durch charakteristische Intervallenschritte bezeichnet sind, gewissermaßen aus der Bindung heraustreten und frei nebeneinander stehen sollen. Also:

Fuge in Amoll (Peters II, Nr. 8):



Fuge in Gmoll (Peters II, Nr. 4):
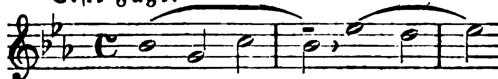


Tokkata in Fdur III (Peters Nr. 2):
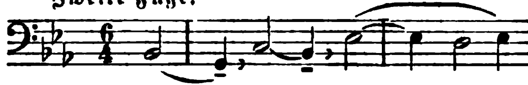


Interessant ist das Thema der Esdur-Tripelfuge, weil es durch die Umbildung in der Phrasierung betroffen wird:

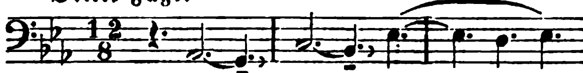
Erste Fuge:



Zweite Fuge:



Dritte Fuge:



Nur mit dieser Phrasierung hebt sich in der zweiten und dritten Fuge das Thema für den Hörer von selbst heraus. Bindet man die Noten gleichmäßig, so geht es ihm verloren.

Bei wiederholtem Anschlagen desselben Tons hält man die Note nur zur Hälfte des Wertes aus; der Rest kommt auf die Pause. Die repetierten Noten bekommen ihr Relief durch die vorhergehenden und nachfolgenden Bindungen. Also:

Fuge in G dur (Peters II, Nr. 2).



Fuge in C moll (Peters III, Nr. 6):



Diese Regel gilt nicht nur für die Phrasierung der Themen, sondern für das Vorkommen der repetierten Noten überhaupt. Man kann sie nicht streng genug beobachten. Ebenso wichtig ist eine andere. Entsteht auf dem Papier eine repetierte Note dadurch, daß derselbe Ton in einer andern Stimme auftritt, so wird nicht repetiert, sondern der Ton bleibt liegen. Er soll für das Ohr nicht unterbrochen werden, da ihn die eine Stimme von der andern übernimmt.

In aufeinanderfolgenden Akkorden werden die repetierten Noten abgehoben und diejenigen, welche sich in Intervallen bewegen, gebunden. Auf diese Weise tritt die Stimmführung wunderbar klar zutage. Will man diese Regeln der Plastik beobachten, so werden die einfachsten Stücke schwierig.

Um die Schwierigkeiten und den Effekt eines so genauen Spiels kennen zu lernen, studiere man die Akkordfolgen des Mittelstücks im kleinen Emoll-Präludium (Peters III, Nr. 10).

Von dieser Spielplastik, nicht von geistreichem Registrieren und Genialtun hängt die Wirkung der Bachschen Orgelstücke ab. Hierin aber, weil alles auf scheinbaren Kleinigkeiten beruht, sind wir Organisten viel zu anspruchslos und zu nachsichtig gegen uns selber. Darum erreichen nur wenige eine Technik, die Bachschen Anforderungen wirklich genügt. Gar viele erziehen sich nicht einmal zur absoluten Präzision im Anschlag.

Verzierungen kommen in Orgelwerken verhältnismäßig selten vor, doch immer noch oft genug, daß es an Gelegenheit zu Gedankenlosigkeitssünden nicht fehlt[15]. Durchgängig wird vergessen, daß der Bachsche Triller, wie uns Emmanuel ausdrücklich berichtet, seinen Anfang nicht von der Hauptnote, sondern von der Nebennote nimmt und, wenn er lang ist, immer einen Nachschlag hat.

Das Thema der Fmoll-Fuge (Peters II, Nr. 5) spielt man also entweder:

oder:

Allzu rasche Triller sind auf der Orgel zu vermeiden.

In den Anfangsmordenten der dorischen Tokkata (Peters IV, Nr. 4), der Emoll-Fuge (Peters III, Nr. 10) und des Esdur-Präludiums (Peters III, Nr. 1) ist die Verzierung hart, also mit einem Ganztonintervall auszuführen. Die Vorschläge in der Pedalstimme des Hmoll-Präludiums (Peters II, Nr. 10) sind als Achtel zu spielen. Rust glaubt sich sogar zu entsinnen, daß sie in dem Autograph, das leider verloren gegangen ist, als solche notiert waren. Dann aber tut man am besten, die beiden Noten voneinander abzuheben. Also:

[15] Das Folgende ergänze man aus den ausführlichen Angaben über Bachs Ornamentik im Kapitel über die Wiedergabe der Klavierwerke.

Was von den Ausgaben der Orgelwerke für den praktischen Gebrauch zu halten sei? Hier kommt es ganz auf die Anwendung an. Wer Naumanns lehrhafte Gesamtausgabe (Breitkopf und Härtel) oder Schreyers Sammlung (Hofmeister, Leipzig), um diese zu nennen, vornimmt, lernt unbedingt etwas für die Praxis, und keiner sollte versäumen, von den reichen und eindringenden Beobachtungen und Versuchen, die in diesen und ähnlichen Arbeiten niedergelegt sind, Kenntnis zu nehmen[16].

Für tägliche Benutzung aber sind derartige Ausgaben nicht das Rechte. Durch Fingersätze, Vortragszeichen, Bindungen, Tempiangaben und Registriervorschläge bekommen die Stücke ein überladenes Aussehen, und die Hauptsache bleibt zuletzt doch unausgesprochen. Was not tut, sind nicht so sehr praktische Ausgaben, als eingehende Einzelstudien über Registrierung, Klavierwechsel und dergleichen. Hier ist noch fast alles zu tun[17].

Was ein rechter Organist ist, bringt es nicht über sich, sich unter die Vormundschaft einer praktischen Ausgabe zu stellen, sondern er hält sich irgend eine Originalausgabe, in welche er seine eigenen Beobachtungen und Versuche einträgt.

Auch über die Struktur der Orgelthemen Bachs und den Aufbau der Stücke an sich und im Verhältnis zu seiner Klaviermusik ist noch kaum etwas eingehendes veröffentlicht worden. Was die Metrik der Themen der Orgelfugen angeht, so beachte man, daß sie viel einfacher ist als die der Klavierfugen. Außer ganz elementaren Synkopen kommen fast keine Betonungen auf schwachen Taktteilen vor. Der Hauptakzent liegt immer auf dem starken Taktteil. Bach ist sich eben darüber klar, daß jede andere als diese natürliche Betonung auf der Orgel unmöglich ist. Für Klavier und Orchester erfindet er viel freier. Was also Übertragungen von Klavierfugen auf Orgel sollen, ist nicht einzusehen. Wer in das Wesen der Bach-
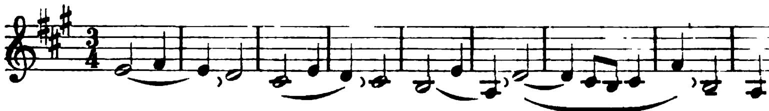
[16] Bei Schreyer interessiert besonders die Phrasierung. In Naumanns Angaben erkennt man den fein beobachtenden Praktiker. Man bedauert nur, daß er seine prinzipiellen Grundsätze und Erfahrungen nicht in Vorreden und Anmerkungen niederlegt. Es wäre dankbar zu begrüßen, wenn er sie einmal in einer Abhandlung ausspräche.

[17] Ein interessantes Thema wäre z. B. eine Darlegung der Möglichkeiten des natürlichen Klavierwechsels im Hmoll-Präludium (Peters II, Nr. 10). Besonders wäre zu untersuchen, auf welcher Note man ihn jedesmal vorzunehmen hat.

schen Orgelwerke eingedrungen ist, kann solche Transkriptionen gar nicht mehr anhören.

Dazu kommt, daß auch der Aufbau der Stücke ein ganz anderer ist. In der Orgelmusik arbeitet Bach mit viel größeren und einfacheren Linien als in den Klavierwerken. Das an Überraschungen reiche, subjektive Leben der Klavierfugen sucht man in denen für Orgel vergebens. Die letzteren sind bestimmt, mehr auf einen gewissen inneren Vorstellungssinn als auf das unmittelbare Gefühl zu wirken und alle Gedanken in erhabener Einfachheit darzustellen. Darum können die Bachschen Klavierwerke auf der Orgel nur unruhig wirken. Eine befriedigende Registrierung ist für keines derselben ausfindig zu machen. So kann man sagen, daß die Differenz zwischen Klavier- und Orgelstil nicht besser studiert werden kann, als wenn man Bachsche Orgelfugen neben Klavierfugen hält und die musikalische Architektur beider bis ins Detail durchgeht.

Es gibt allerdings ein Bachsches Orgelstück, das sich auf der Grenze des Orgelstils, wie er ihn in andern proklamiert hat, bewegt. Es ist die Adur-Fuge (Peters II, Nr. 3):



Jeder Organist kann sich davon überzeugen. Spielt man das Thema gebunden, ohne die charakteristische Artikulation, so wird alles lahm. Führt man es durch, wie es sich gehört, indem man das Synkopierte durch Abheben betont, so wirkt das Stück, man mag es noch so vollkommen spielen, merkwürdig unruhig, wozu der mehr auf das Interessante des Details gerichtete Aufbau noch das seinige beiträgt, davon ganz zu schweigen, daß Terzengänge in der Tiefe und eine Konklusion, wie sie uns in dem Schluß dieser Fuge begegnen, sich sonst in Orgelwerken Bachs nicht finden.

Nun ist interessant, daß man von dieser Ausnahmefuge direkt nachweisen kann, daß ihr Thema ursprünglich nicht auf dem Boden der Orgelmusik, sondern auf dem der orchestralen Kunst erwachsen ist, da es in seiner primären Form für die Instrumentaleinleitung der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 151) erfunden wurde.

Das Übertragen von Orgelkompositionen auf das Klavier hat natürlich eine ganz andere Berechtigung als das umgekehrte Ver-

fahren, da das Klavier, nach Liszts Ausspruch, in der Tonkunst dieselbe Rolle spielt wie der Stich in der darstellenden Kunst. Es dient zur Verbreitung und Vervielfältigung. Wenn gar Meister wie Liszt, Saint-Saëns, Busoni, Reger, Philipp, d'Albert, Vianna da Motta, Ansorge es unternehmen, Bachsche Orgelwerke für Klavier zu bearbeiten, so hat der intelligente Spieler nicht nur den Vorteil, diese ihm sonst fremden Kompositionen überhaupt kennen zu lernen, sondern noch den ästhetischen Genuß, Orgeleffekte mit genialer Kunst auf dem Klavier realisiert zu finden. Bach, der ja selber das Transkribieren mit einer gewissen Leidenschaft pflegte, hätte seine Lust an den Klavieraposteln seines Orgelevangeliums.

Es sei aber vor dem Zuviel gewarnt. Voll befriedigen können diese Transkriptionen, auch wenn sie mit der höchsten Kunst gemacht sind, auf die Dauer nicht. Die Orgelthemen verlieren auf dem Klavier; der einfache Plan der Stücke muß durch einen künstlichen ersetzt werden, weil die verschiedenen Klangstärkegrade der Orgel auch auf dem modernen Klavier nicht vorgetäuscht werden können. Wenn diese Erkenntnis sich durchsetzt, wird es unserem Geschlecht ergehen, wie Bach es an sich erfuhr: es wird einmal auf die transkriptionsfrohe Zeit als auf etwas Vergangenes zurückblicken und sich nicht mehr an der Transkription selbst, sondern an dem, was man dabei lernte und erwarb, erfreuen[18]. Über diesen, das Können des Durchschnittsspielers wohl oft überragenden Künstlertranskriptionen vergesse man das alte Hausmittel nicht, welches darin besteht, daß man die Orgelsachen nach dem Original vierhändig wiedergibt, indem der eine Spieler die Manualpartien, der andere die Pedalstimme, und zwar in Oktaven, übernimmt.

XV. Die Klavierwerke.

Ausgabe der Bachgesellschaft.

Band III. Inventionen und Sinfonien; Klavierübung (Partiten; Italienisches Konzert; Duette; Goldbergsche Variationen); Toккaten in Fis moll und C moll; Fuge in A moll.

[18] Ebenso denkt Friedrich Spiro über Vergängliches und Bleibendes des Transkriptionszeitalters. (Bach und seine Transkriptoren. Neue Zeitschrift für Musik 1904, S. 680 ff.)

Band XIII[2]. Englische und Französische Suiten. Da dieser Band hinsichtlich der kritischen Korrektheit nicht befriedigte, erschienen die Suiten noch einmal in Band XLV[1].
„ XIV. Das Wohltemperierte Klavier.
„ XXXVI. Suiten, Toccaten, Präludien, Fugen, Phantasien. Kleine Präludien.
„ XLII. Sonaten; Sechzehn Konzerte nach A. Vivaldi.
„ XLV[1]. Präludien, Fugen und andere Stücke. Zweifelhafte Werke. Ergänzungsband.

Die beiden Fugen für zwei Klaviere aus der Kunst der Fuge sind in Band XXV enthalten. Das Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann findet sich Band XLV[1] mitgeteilt; Band XVIII[2] enthält die beiden Notenbücher von Anna Magdalena (1722 und 1725).

Peters-Ausgabe.

Cahier I und II: Wohltemperiertes Klavier. III: Sonaten und einzelne S iten. IV: Phantasien, Toccaten, Präludien und Fugen. V und VI: Partiten. Italienisches Konzert. Goldbergsche Variationen. VII: Kleine Präludien; zwei- und dreistimmige Inventionen; französische Suiten. VIII: Englische Suiten. IX: Toccaten, Präludien, Phantasien, Fugen, Kleine Präludien. X: Vivaldische Konzerte. XIII: Nachlese. Anhang I, Serie I. Zweifelhafte Werke. Stücke aus Anna Magdalenas Klavierbüchlein. Die beiden Fugen für zwei Klaviere aus der Kunst der Fuge finden sich Cahier XI.

Besonders erwähnt sei die vorzügliche Bischoffsche Ausgabe der Klavierwerke. 7 Bände. Ed. Steingräber. Sehr interessant ist auch die instruktive Volksausgabe, die Ricordi (Mailand-Paris) unter Mitwirkung von B. und S. Cesi, Longo, Marciano, Mugellini und Philipp veranstaltet. Zu bedauern ist, daß sie nur eine Auswahl, nicht die gesamten Werke bietet.

Die Klavierkonzerte werden unter den Instrumentalwerken besprochen.

Die Kompositionen für Klavier stammen, wie die für Orgel, größtenteils aus den Weimarer und Cöthener Jahren. Aber Bach veröffentlichte nur die großen Werke der Leipziger Zeit: sechs große Partiten, das Italienische Konzert, vier Duette und die Goldbergschen Variationen.
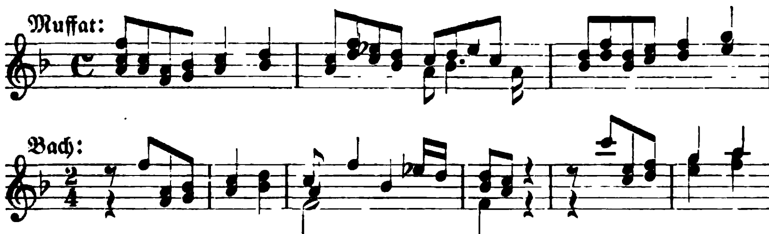
Partiten, und nicht Suiten — obwohl sie der Zusammensetzung nach nichts anderes sind — benannte er die Werke in Anlehnung an seinen Vorgänger Kuhnau, der 1689 und 1695 zwei Sammlungen von je sieben Klavier-„Partien" als „Klavierübung" hatte ausgehen lassen[1].

Die erste Partita erschien 1726; es war zugleich die erste Kom-

[1] Spitta II, S. 635.

position, die Bach veröffentlichte[2]. Der Meister war damals einundvierzig Jahre alt. Jedes folgende Jahr brachte der Welt eine neue Partita des Thomaskantors. Als ihrer sechs erschienen waren, vereinigte er sie unter dem Titel „Klavierübung" (Erster Teil), den er ebenfalls seinem Vorgänger nachgebildet hatte. „Übung" bedeutet natürlich hier nicht „Studienwerk", sondern könnte am besten mit „Unterhaltung" wiedergegeben werden[3]. Wenn Bachs Söhne Forkel recht berichtet haben, so machte dieses Werk in der musikalischen Welt großes Aufsehen. „Man hatte noch nie solche vortreffliche Klavierkompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen[4]."

Der zweite Teil der Klavierübung, aus dem Italienischen Konzert und der Hmoll-Partita bestehend, erschien 1735 bei Christoph Weigel in Nürnberg. Auch Scheibe konnte nicht umhin, dem Italienischen Konzert seine Bewunderung zu zollen[5]. Interessant ist, daß Bach zu dieser Komposition irgendwie durch eine Sinfonia Muffats aus dem Florilegium primum (1695) angeregt wurde. Die Verwandtschaft der Gedanken ist zu auffällig, als daß sie sich durch den bloßen Zufall erklärte:



Anno 1739 kam der dritte Teil der Klavierübung heraus. Er sollte bloß Orgelwerke, die Vorspiele über die Katechismuslieder,

---

[2] Die Mühlhauser Ratswahlkantate „Gott ist mein König" (Nr. 71), aus dem Jahre hatte die Ehre des Stiches nicht um Bachs, sondern um des Rates willen erfahren. Auch war damit weniger eine Veröffentlichung als ein Aufbewahren auf späteste Geschlechter beabsichtigt.

[3] „Klavierübung bestehend in Präludien, Allemanden, Kouranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und andern Galanterien, den Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt." Erster Teil. Im Verlag des Autors 1731.

[4] Forkel, S. 50.

[5] S. 168.

enthalten; die vier Klavierduette gerieten aus Versehen hinein. Natürlich konnte man diese Orgelstücke auch auf dem zweiklavierigen Pedalklavizimbel spielen, das damals sehr verbreitet war. Wie diese Riesenkompositionen in Organistenkreisen aufgenommen wurden, ist nicht überliefert.

Der vierte Teil der Klavierübung erschien wieder in Nürnberg, aber nicht bei Weigel, sondern bei Balthasar Schmidt, der auch für Emmanuel verlegte. Er enthielt die Goldbergschen Variationen. Goldberg war der Klavecinist des Grafen Kayserling, eines Gönners Bachs, welcher den Posten eines russischen Gesandten am Hofe zu Dresden bekleidete. Er ist es wohl auch, der dem Meister die Ernennung zum Hofkompositeur erwirkte; wenigstens ging die Zustellung der Urkunde durch seine Hand. Goldberg genoß den Unterricht Friedemanns, der damals in Dresden war. Wenn er mit seinem Herrn nach Leipzig kam, was nach Forkel öfters geschah, suchte er Bach auf, um bei ihm etwas zu profitieren. Über die Entstehung der Variationen berichtet Forkel[6]:

„Graf Kayserling kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bei ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten die Nacht in einem Nebenzimmer zubringen, um ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Klavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas munteren Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte... Der Graf nannte sie hernach nur seine Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: Lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit hundert Louisd'or angefüllt war."
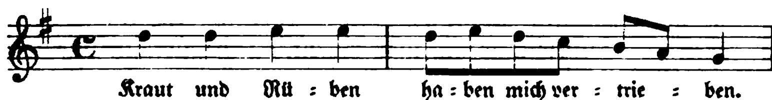
Daß Bach keine besondere Vorliebe für Variationen hegte, ergibt sich daraus, daß diese Gattung bei ihm außer durch die Goldbergschen Stücke, nur noch durch eine nicht sehr bedeutende Jugendkomposition »Aria variata alla maniera italiana« (B. G. XXXVI, S. 203—208) vertreten ist. Bekanntlich ist er auch in der Orgelmusik bald von den Variationen über Choralmelodien abgekommen.

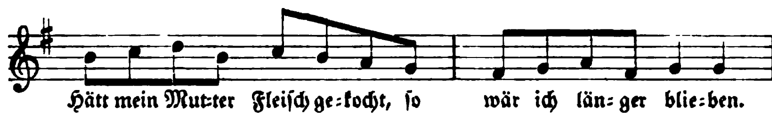
6 Forkel, S. 54.

Das Thema dieser Variationen findet sich in dem 1725 angelegten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. Es ist die Sarabande, die auf das Lied „Bist du bei mir" folgt. Jedenfalls existierte das Stück bereits zehn Jahre, als Bach daran dachte, Variationen darüber zu schreiben.

Die Variationen haben es aber eigentlich nicht mit dem Thema, sondern fast nur mit der Baßkonfiguration desselben zu tun. Über dieser bewegt sich des Meisters Phantasie ganz frei, so daß es sich mehr um eine im clair-obscure ausgeführte Passacaglia als um Variationen handelt.

Dieses Werk gleich beim ersten Hören zu lieben, ist unmöglich. Man muß sich erst hineinfinden und mit dem Bach der letzten Periode sich zu der Höhe hinaufarbeiten, auf welcher man von der Stimmführung nicht mehr natürlichen Klangreiz verlangt, sondern in dem Sichausleben in absoluter Freiheit der Bewegung Freude und Befriedigung findet. Einmal dahin gelangt, erfaßt man auch die sanfte, tröstende Heiterkeit, die aus diesen scheinbar so künstlichen Stücken herauslächelt. In der letzten Variation wandelt sich die Heiterkeit zu lustigem Lachen. Zwei Volkslieder treiben sich darin herum:







Der alte Bach kommt also auf das Quodlibet zurück, an welchem seine Vorfahren, wenn sie sich auf dem großen Familientage trafen, sich so weidlich ergötzt hatten.

Von allen Werken des Meisters nähert sich keines dem modernen Klavierstil so wie dieses. Die vorletzte und die vorvorletzte Variation würde jeder Unbefangene, schon rein nach dem äußeren Notenbild, unter die letzten Klavierwerke Beethovens versetzen, wenn die Bachsche Autorschaft nicht feststünde.

Die Goldbergschen Variationen, das Italienische Konzert und die zugehörige Partita sind für das zweiklavierige Klavizimbel gesetzt. Auch ohne die ausdrückliche diesbezügliche Angabe würde man es schon aus der Schwierigkeit erkennen, der die Ausführung auf einer Klaviatur an den Stellen, in denen sich die beiden Hände ineinander verwickeln, begegnet.

Auffällig bleibt, daß Bach nicht daran dachte, etwas von seinen andern Klavierkompositionen zu veröffentlichen. An die Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers war zwar nicht zu denken. Es war zu groß. Das Exemplar wäre nach den damaligen Preisen auf mindestens zehn oder fünfzehn Taler gekommen. Warum ließ er aber die französischen und die englischen Suiten unveröffentlicht liegen? Vielleicht weil sie ihm nicht schwer und kunstreich genug vorkamen. Da er sich die Mühe und den Luxus einer Veröffentlichung durch den Stich nur in ganz beschränktem Maße erlauben konnte, zog er es vor, dafür Werke zu wählen, durch die er sich bei Fachleuten und Kennern Ehre und Anerkennung erwerben konnte. Da man aber zu jener Zeit Kompositionen allgemein nicht nach dem inneren ästhetischen Werte beurteilte, sondern mehr nach dem, was sie an Kunst und Können boten, so wäre Bach mit der Veröffentlichung jener einfachen Suiten nicht gedient gewesen.

Man würde irren, wenn man meinte, seine übrigen Klaviersachen wären deswegen nicht verbreitet gewesen. Sie waren in Abschriften erhältlich. Nach 1720 wird es wohl kaum einen tüchtigen deutschen Musiker gegeben haben, der nicht zum mindesten ein Stück von J. S. Bach besaß. Schon 1717, in seiner Schrift „Das beschützte Orchestre", zählt Mattheson den „berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Joh. Sebastian Bach", auf Grund von Kompositionen, die er von ihm gesehen hat, zu den vortrefflichen Tonsetzern.

Außer den sieben Partiten, die in der Klavierübung erschienen, hat Bach noch fünfzehn andere Suiten geschaffen: die sechs französischen, die sechs englischen und drei kleine Suiten, die als Skizzen der französischen gelten können[7]. Wie die französischen und eng-

[7] Die französischen und englischen Suiten finden sich B. G. XIII²; da diese Ausgabe von anno 1863 nicht auf das, was an Autographen erhalten ist, zurückgeht, wurden diese Stücke XLV¹ (1895) neu herausgegeben. Die drei Jugendsuiten (A moll, Es dur, F dur) stehen XXXVI (1866). Dazu kommen noch Suitenfragmente und einzelne Tanzstücke in demselben Band. Die Suite in E dur

lischen Suiten zu ihrem Namen gekommen sind, ist nicht überliefert. Schon Forkel wußte darüber keinen richtigen Bescheid mehr zu geben[8]. Er vermutet, daß man die einen so nannte, weil sie in französischem Geschmack geschrieben sind, und die andern als englische Suiten bezeichnete, „weil der Komponist sie für einen vornehmen Engländer gemacht habe". Das letztere ist sicher unzutreffend. Später versuchte man für die Partiten die Benennung „deutsche Suiten" durchzusetzen, was aber nicht gelang.

Die französischen Suiten figurieren, wenn auch nicht ganz vollständig, in dem ersten Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722). Daneben gibt es davon noch ein Autograph mit der Überschrift: »Sex Suiten pur le Clavesin compossee par Mos: J. S. Bach«. Auch der Titel des Autographs der englischen Suiten ist französisch, aber korrekter. Sehr wertvoll ist die Kopie der beiden Suitensammlungen von der Hand Gerbers, der diese Werke zwischen 1725 und 1726 abschrieb, zur Zeit, als er Bachs Unterricht genoß.

Die französischen Suiten sind nachweisbar spätestens in Cöthen entstanden. Auch von den englischen darf man annehmen, daß sie in jene Periode fallen, obwohl die Handschriften und Abschriften, die wir davon besitzen, aus der ersten Leipziger Zeit stammen. In den ersten Jahren seiner Wirksamkeit an St. Thomas war Bach genötigt, fast für jeden Sonntag eine neue Kantate zu schaffen, so daß ihm für andere Kompositionen wohl kaum Zeit geblieben sein kann.

Die Suite ist durch die Kunstpfeifer des XVII. Jahrhunderts geschaffen worden, die in ihren Vorträgen Tänze der verschiedenen Nationalitäten aneinander reihten. Von ihnen übernahmen sie die deutschen Klavierspieler und bildeten sie weiter aus. Es wurde zur Regel, sie aus mindestens vier Stücken, der Allemande, der Courante, der Sarabande und der Gigue, bestehen zu lassen. Die Allemande bewegt sich in ruhigem $^4/_4$-Takt, mit einem Auftakt von $^1/_8$ oder $^1/_{16}$; die Courante oder Korrente verläuft im $^3/_2$-Takt und ist durch eine ununterbrochene Bewegung in gleichen Noten charakterisiert; die

(XLII, S. 16 ff.) ist die Bearbeitung einer fremden Instrumentalkomposition. Die Suite in B dur (XLII, S. 213 ff.) und die Sarabande con Partita (XLII, S. 221 ff.) gehören zu den zweifelhaften Werken. Sicher nicht von Bach ist die Passacaglia in D moll (XLII, S. 234 ff.). Sie gehört Christian Friedrich Witt (gest. 1716) an.

[8] Forkel, S. 56.

Sarabande, ein gravitätischer spanischer Tanz, ebenfalls im 3/2-Takt, schreitet in schweren, von Verzierungen kokett umspielten Noten einher; die Gigue kommt in den verschiedensten dreiteiligen Taktarten vor und verläuft gewöhnlich in rascher gleichmäßiger Bewegung. Ihren Namen hat diese letztere Tanzform von Gigue = Schinken, dem französischen Spottnamen für die älteren Violinen; Gigue heißt also eigentlich Fiedlertanz.

Es lag kein Grund vor, andern, später aufkommenden Tanzstücken die Aufnahme in die Suite zu versagen. Die Franzosen, unter ihnen Marchand und Couperin, legten es geradezu darauf an, alle möglichen Tänze darin unterzubringen. In ihren Suiten figurieren: die Gavotte, im 2/2-Takt, mit einem halben Takt als Auftakt; das Menuett, in einfachem, dreiteiligem Rhythmus; der Passepied, ein menuettähnlicher Tanz aus der Bretagne, der unter Ludwig XIV. in das französische Ballett eindrang; die Bourrée, in lebendigem 4/4-Takt, ein aus der Auvergne stammender eckiger Tanz. Auch das Rondeau, den Rigaudon, die Polonäse, ja sogar freie, in keiner Tanzform sich bewegende Stücke verleibten die Franzosen ihren Suiten ein.

Diese reiche Suitenform übernimmt Bach von seinen französischen Vorbildern, bleibt aber maßvoll, wo jene in Extreme verfallen[9]. Der Überlieferung gemäß schließt er die zum Bestand der Suite nicht ursprünglich gehörenden Tänze zwischen Sarabande und Gigue ein, so daß die letztere den Abschluß der Suite bildet. Frei erfundene Stücke setzt er prinzipiell an den Anfang. So werden die englischen Suiten durch Präludien eingeleitet; an der Spitze der großen Partiten aus der Klavierübung stehen Präludien, Sinfonien, Phantasien, Ouvertüren, Präambeln, Tokkaten; die französischen Suiten beginnen noch direkt mit der Allemande.

Natürlich erfuhren manche dieser Tänze in der Klaviersuite eine gewisse Umformung. Die Gigue z. B., die als Suitenstück einen bedeutenden Umfang aufweist, bestand als eigentliches Tanzstück nur aus zwei achtteiligen Repriſen. Die Italiener gingen sogar so weit, im allgemeinen von den Stücken fast einzig Taktart und Rhythmus

[9] Über das Verhältnis Bachs zur zeitgenössischen Suitenkomposition Spitta II, S. 637 ff. Eine ausführliche Geschichte der Suite findet sich in Weitzmanns Geschichte der Klaviermusik. Dritte Auflage von Max Seiffert, S. 91 ff. (Band I).

beizubehalten, sich aber sonst um ihren wesentlichen Charakter nicht weiter mehr zu bekümmern. Die Franzosen waren hierin viel gewissenhafter und ließen es sich angelegen sein, die rhythmische Eigentümlichkeit jeder Tanzform herauszuarbeiten[10]. Bach geht noch weiter: er durchdringt die Form mit Geist und verleiht jeder der hauptsächlichsten Tanzformen eine ausgeprägte musikalische Persönlichkeit. Die Allemande verkörpert bei ihm die kraftvolle, ruhige Bewegung; die Courante stellt ein gemessenes Eilen vor, in welchem Würde und Zierlichkeit gepaart erscheinen; die Sarabande ist die Versinnbildlichung des majestätisch feierlichen Schritts; in der Gigue, der freiesten aller Formen, lebt sich die phantasievolle Bewegung aus. So erhebt der Meister die Suitenform auf die Stufe der höchsten Kunst, indem er ihr den primitiven Charakter einer Sammlung von Tanzstücken wahrt.

Wie in der Orgelmusik, so finden sich auch in den Klavierkompositionen eine Reihe von Werken, die der Meister als Unterrichtsstücke für seine Söhne und Schüler geschrieben hat. Seine Klavierschule bestand aus den Präludien für Anfänger, den zwei- und dreistimmigen Inventionen und dem Wohltemperierten Klavier.

Präludien für Anfänger[11] kennen wir im ganzen achtzehn. Sieben stehen in Friedemanns Klavierbüchlein, sechs weitere finden sich in einer alten Abschrift vereinigt, die den Titel trägt: Six Préludes à l'usage des Commençants composés par Jean Sébastien Bach; sie wurden zum erstenmal von Forkel herausgegeben[12]. Die andern sind durch Schüler überliefert.

Gerade in diesen kleinen Schöpfungen offenbart sich die überwältigende Größe Bachs. Er wollte einfache Übungsstückchen schreiben und schuf Kompositionen, deren Inhalt und Stimmung keinen je mehr losläßt, der sie einmal gespielt hat, und zu denen der Erwachsene mit immer neuem Entzücken zurückkehrt. Besonders fesselnd sind unter diesen Präludien: das in C moll (S. 119), welches in harfenartiger Sechzehntelbewegung dahinträumt; das scharf umrissene in D dur (S. 131), das jubilierende in E dur (S. 132), dessen geradezu berauschende Wirkung für jeden, der sie an sich erfuhr, eines der markantesten musikalischen Erlebnisse seiner Jugend bedeutet.

---

10 Spitta I, S. 695 ff.

11 B. G. XXXVI (1886); S. 118—127.

12 Forkel kannte nur diese sechs. S. 54.

Der Titel des Hauptautographs der Inventionen und Sinfonien lautet:

„Auffrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Clavires besonders aber denen Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischer Capellmeister. Anno Christi 1723."

Neben diesem Autograph besitzen wir noch zwei andere, die älter sind. In Friedemanns anno 1720 angefangenem Klavierbüchlein sind diese Kompositionen zum großen Teil enthalten, nur daß die Bezeichnung anders ist; statt Invention heißt es „Praeambulum", statt Sinfonie „Fantasia"[13]. Als er sie dann noch einmal abschrieb, änderte Bach die Anordnung der Kompositionen; er reihte sie zwar noch in der Folge der Tonleiter aneinander, stellte jedoch neben jede Invention die entsprechende Sinfonie, was insofern berechtigt sein mochte, als das zweistimmige und dreistimmige Stück, wie gewisse Anklänge in den Themen bezeugen, gewöhnlich zusammen entstanden waren. In dem definitiven Autograph schied er dann aus didaktischen Gründen wieder zwischen zwei- und dreistimmigen Stücken. Auch hier haben wir es mit einer strengen Auswahl zu tun, die der Meister aus einer größeren Anzahl derartiger Kompositionen traf, wie auch aus einer Reihe von Stücken und Stückchen, die als Späne bei der Arbeit abfielen, erhellt[14].

Daß Bach sich über den Titel nicht schlüssig werden konnte, hatte seinen guten Grund in der absoluten Neuheit dieser Kompositionen. Er verläßt die zweisätzige, dem Lied entlehnte Form, in welcher man sonst kleinere Klaviersachen verfaßte, die er selbst in den sechs Präludien für Anfänger noch beibehalten hatte, und schafft sich eine, die keine äußeren Einschnitte aufweist und die natürliche Entwicklung des musikalischen Gedankens in keinerlei Weise hemmt. Er zog also die Konsequenz daraus, daß er nicht melodisch, sondern thematisch und motivisch erfand und aufbaute.

[13] S. den Aufriß von Friedemanns Klavierbüchlein. B. G. XLV, S. 213ff.
[14] Hierzu vergleiche Spitta I, S. 662ff.

Derselbe Schluß hätte von der Da capo-Arie zu einer freieren Form des Gesangsstückes führen müssen. Von dieser kam er aber definitiv nie los, obwohl er so und so oft auf dem Wege dazu erscheint.

Die Bezeichnung „Invention" für ein Klavierstück scheint Bach nicht, wie man früher meinte, selber aufgebracht, sondern von einem unbekannten Autor, dessen Kompositionen er damals für seine Söhne abschrieb[15], übernommen zu haben. Gerade so gut hätte er alle diese Stücke einfach Präludien nennen können. Doch war ihm dieser Titel für die streng kontrapunktliche Durchführung, die er sich in dem Falle vorgesetzt hatte, wohl zu allgemein und nicht charakteristisch genug.

Geschrieben sind die Inventionen nicht für das Klavizimbel, sondern für das Klavichord, das man damals als das „Clavier" schlechthin bezeichnete. Nur auf diesem Instrument war die „kantable Art" des Spiels möglich, auf die Bach es mit seinen Kompositionen in erster Linie abgesehen haben will. Im Rahmen der Geschichte des Klavierspiels sind die Inventionen und Sinfonien also ein Protest gegen das hackbrettartige Klimpern, welches damals — und nicht nur damals — als Klavierspiel galt. Man fühlt es diesen Kompositionen auch in jedem Takte an, daß sie aus der Vorstellung einer gesangsreichen Modulationsfähigkeit des Tones entsprungen sind.

Als Bach den Titel niederschrieb und der Erwartung Raum gab, daß die Spieler durch diese Stücke einen starken Vorgeschmack von der Komposition bekommen möchten, konnte er nicht ahnen, in wie umfassender Weise sein Wunsch sich verwirklichen sollte. Wenn der Durchschnittsmusiker von heutzutage vielleicht weniger theoretische Kenntnisse von der Kompositionstechnik, dafür aber sicherlich viel mehr Verständnis für die Unterscheidung wahrer und falscher Kunst besitzt, so verdanken wir es wohl in erster Linie diesen Bachschen Stücken. Das Kind, das sie einmal geübt hat — mag es auch noch so mechanisch dabei hergegangen sein —, hat eine Anschauung von Stimmführung bekommen, die nicht mehr verwischt werden kann. Instinktiv wird es in jedem Tonstück eine ähnliche souveräne Bewegung der klanglichen Linien suchen und ihr Fehlen als Armut empfinden. Wer diese

[15] Spitta I, S. 830.

Stücke vollends unter einem tüchtigen Lehrer auch nach der Seite der formalen und ästhetischen Eigenschaften durchgegangen hat, trägt von da an die Maßstäbe der wahren Tonkunst in sich, mag er nun selber einmal ein schaffender Künstler werden oder in der großen Zahl der nur ausübenden einhergehen. Jedenfalls tritt Bach in dieser seiner Überschrift als ein ernster Mahner auch in Sachen des modernen Klavierunterrichts auf, wenn er verlangt, daß derselbe sich zum letzten Ziele setze, nicht nur Spielunterricht zu sein, sondern in das Wesen der musikalischen Komposition einzuführen.

Diese äußerlich gleichartigen Kompositionen gruppieren sich untereinander um einige besondere Typen, die sich danach unterscheiden, ob das Prinzip der Entwicklung des Stückes mehr formell oder mehr durch eine gewisse treibende dramatische Idee bedingt ist. Die erstere Art wird durch die bekannte F dur-Invention repräsentiert, die andere durch die E moll- und F moll-Symphonie. Genau betrachtet ist aber jede dieser Kompositionen ein Wunderwerk für sich, und hat unter den andern keine, die ihr wirklich ähnlich ist. Nur ein unendlich reicher Geist konnte es wagen, dreißig Stückchen derselben Art und desselben Umfangs zu schaffen und dabei ohne irgendwelche Anstrengung jedes hervorzubringen, als wären die andern nicht da. Angesichts eines so unbegreiflichen Reichtums fühlt man sich durch eine gewisse Scheu verhindert, die Frage aufzuwerfen, ob die Erfindung der andern großen Tonsetzer als ebenso unbegrenzt anzusehen ist wie die Bachs.

Die beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers liegen weit auseinander[16]. Der erste war 1722 beendet, wie es die von Bach selbst herrührende Datierung des Autographs besagt; der zweite wurde anno 1744 zusammengestellt, nach der Überlieferung des Hamburger Organisten Schwenke, der ihn 1781 nach einem für uns verlorenen Autograph aus Emmanuels Besitz abschrieb, dessen Titelblatt die Jahreszahl 1744 trug.

In Friedemanns Klavierbüchlein von 1720 finden sich elf Präludien aus dem ersten Teil, unter ihnen das in C dur. Die Überarbeitungen, die dieses und drei andere (C moll, D moll, E moll) erfuhren, lassen uns ahnen, daß die meisten der Stücke des Wohltemperierten Klaviers ihre jetzige Vollendung nicht dem ersten genialen

16 B. G. XIV (1866.)

Wurf verdanken, sondern der fortgesetzten Anstrengung des Meisters, die ihm vorschwebende Idee in dem Tonmaterial so abzubilden, daß sie ihn wirklich befriedigte.

In seinem Tonkünstlerlexikon berichtet Gerber, Bach habe den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers an einem Orte komponiert, wo er sich langweilte und keine musikalischen Instrumente zur Verfügung hatte. Daran kann etwas Richtiges sein. Der Vater des Verfassers des Lexikons war in den ersten Leipziger Jahren Bachs Schüler gewesen, so daß diese Tradition recht wohl auf eine Äußerung seines Lehrers zurückgehen kann, besonders da wir wissen, daß Gerber damals das Wohltemperierte Klavier studierte und der Meister selber es ihm dreimal vorspielte[17]. Auf einer Reise mit dem Fürsten Leopold von Cöthen kann Bach ganz gut in eine solche Lage gekommen sein; freilich wäre dann der kleine Reiseflügel, der unter den Instrumenten der herzoglichen Kapelle figurierte, zu Hause geblieben[18]. So viel ist jedenfalls an dieser Tradition richtig, daß die meisten Stücke des Wohltemperierten Klaviers in verhältnismäßig kurzer Zeit nacheinander entstanden. Diese Art des Produzierens war ja Bach eigentümlich. Den zweiten Teil schuf er, nachdem er mit Kantatenkomposition in der Hauptsache abgeschlossen hatte.

Eine Anzahl von Präludien und Fugen existierten jedoch schon lange, bevor Bach den Plan einer Sammlung faßte. Das gilt für den zweiten Teil nicht minder als für den ersten. In beiden finden sich Werke, die in ihrer Urform wohl fast bis in des Meisters Jugendschaffen zurückreichen. Der Spieler, der in Bachs Geist eingedrungen ist, findet nach und nach von selbst heraus, welche Stücke in diese Kategorie gehören. Er wird z. B. ohne weitere Anleitung erkennen, daß unter den Präludien des ersten Teils das in Emoll und das in Bdur nicht dieselbe Reife an sich tragen, wie die meisten anderen. Bei der Amoll-Fuge aus demselben Teil tritt das Jugendliche nicht nur

[17] Die Tradition über die Entstehung des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers findet sich auf S. 90 des ersten Bandes des Lexikons verzeichnet; die Nachrichten über den Unterricht von Gerber, dem Vater, bei Bach auf S. 490 ff. desselben Bandes.

[18] Für gewöhnlich nahm der Fürst ein ganzes Sextett aus seinen Kammermusikern mit auf Reisen. Bunge. J. S. Bachs Kapelle zu Cöthen. Bach-Jahrbuch 1905, S. 27 u. 42.

in einer gewissen Unfertigkeit des Themas und Planlosigkeit des Aufbaues zutage, sondern auch darin, daß dieses Stück nachweislich für das Klavizimbel mit Pedal komponiert ist. Die durch fünf Takte liegenbleibende Schlußnote im Baß kann mit den Händen allein nicht ausgehalten werden, sondern verlangt die auch sonst in den Jugendwerken übliche zeitweise Zuhilfenahme des Pedals. Übrigens ist das Wohltemperierte Klavier, wie auch die Inventionen und Sinfonien, in erster Linie für das Klavichord, nicht für das Klavizimbel bestimmt. Die Sammlung von 1744 scheint der Meister selber nicht als zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, sondern nur als „Vierundzwanzig neue Präludien und Fugen" betitelt zu haben.

„Wohltemperiertes Klavier" überschrieb er das zu Cöthen vollendete Werk zur Verherrlichung einer Errungenschaft, auf welche die damalige musikalische Welt mit leicht begreiflicher Befriedigung hinblickte. Auf den alten Tasteninstrumenten war es unmöglich gewesen, in allen Tonarten zu spielen, weil Quinten und Terzen auf natürliche Art, nach den durch Abteilung der Saite gegebenen absoluten Intervallen, gestimmt waren. So erhielt man die eine Tonart zwar rein; die andern aber waren mehr oder weniger unrein, weil die als Terzen oder Quinten vorher für diese eine Tonart festgelegten Saiten nicht richtig hineinpaßten. Es mußte nun ein Plan gefunden werden, Terzen und Quinten nicht absolut, sondern relativ, „temperiert", zu stimmen und sie in einer gewissen Schwebung zu halten, daß sie in keiner Tonart ganz rein, in allen aber erträglich waren. Die Frage wurde eigentlich schon aktuell, als man im Laufe des XVI. Jahrhunderts dazu kam, auf dem Klavichord jeder Taste eine eigene Saite zuzuweisen, was früher nicht der Fall gewesen war; man hatte für mehrere Tasten dieselbe Saite benutzt, indem die durch diese in Bewegung gesetzten Tangenten die Saite zugleich für den betreffenden Ton abteilten und zum Erklingen brachten. Auch die Orgel verlangte gebieterisch nach temperierter Stimmung.

Nachdem schon die Italiener Giuseppe Zarlino (1558) und Pietro Aron (1529) sich mit solchen Versuchen abgegeben hatten[19], fand

---

[19] B. G. XIV. Vorrede S. 25 und das betreffende Kapitel in Weitzmann-Seifferts Geschichte des Klavierspiels.

der Halberstädter Orgelbauer Andreas Werkmeister (1645—1706) ein Stimmungsverfahren, das im Prinzip noch heute gilt. Er teilte die Oktave in zwölf gleiche Halbtöne, die sämtlich Mittelwerte darstellten. Seine Schrift von der „musikalischen Temperatur" erschien 1691. Das Problem war gelöst; die Komponisten konnten nun in allen Tonarten schreiben. Es dauerte jedoch ziemlich lange, bis alle die bisher gemiedenen in Anwendung kamen. In seiner 1728, also sechs Jahre nach der Entstehung von Bachs Werk erschienenen Generalbaßlehre, gesteht der berühmte Theoretiker Heinichen, daß man in Hdur und Asdur nur selten, in Fisdur und Cisdur aber überhaupt kein Stück zu setzen pflege[20]. Daraus ersieht man zugleich, daß er Bachs Sammlung von Präludien und Fugen nicht kannte.

Einen Augenblick schien es, als sollte der Meister der Ehre verlustig gehen, das erste „Wohltemperierte Klavier" geschrieben zu haben. Anno 1880 wurde ein Manuskript eines Bernhard Christian Weber, Organist zu Tennstedt, bekannt, das einen dem des Bachschen Werkes fast gleichlautenden Titel trug und nach einer mit Rotstift eingetragenen Zahl aus dem Jahre 1689 stammen sollte. Die Aufregung legte sich aber bald, als der bekannte Musikforscher Tappert nachwies, daß man es nicht mit einem Vorläufer, sondern einem unbegabten Nachahmer aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts zu tun habe. Wenn man von einem Vorläufer Bachs reden kann, so ist es Mattheson, der in seiner „Organistenprobe" (1719), im Artikel vom Generalbaß, für die Verwendung aller Tonarten eintritt und aus jeder zwei Exempel, ein schweres und ein leichtes, bietet[21]. Als dieses Werk erschien, stand aber bei Bach der Plan seines Wohltemperierten Klaviers schon fest.

Einen Nachahmer fand Bach in seinem Bewunderer, dem Organisten Georg Andreas Sorge (1703—1778) zu Lobenstein, der eben-

[20] Spitta I, S. 769. Das Problem der gleichschwebenden Stimmung versteht man erst dann richtig, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es sich darum handelte, die Oktaven alle rein zu erhalten, hingegen die sie konstituierenden Intervalle zu temperieren.

[21] Wilhelm Tappert. Das Wohltemperierte Klavier. Eitners Monatshefte für Musikgeschichte 1899, S. 123 ff. Hier werden alle vorbachischen Werke durchgegangen, welche darauf Anspruch machen mit allen vierundzwanzig Tonarten zu operieren.

falls Präludien und Fugen in allen vierundzwanzig Tonarten schrieb und sein Opus um 1738 bei Bachs Verleger, Balthasar Schmidt in Nürnberg, herausgab[22].

Lange Zeit galt es als ausgemacht, daß das Autograph zum zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers als verloren anzusehen sei. Mitte der neunziger Jahre erfuhr die Welt durch die englischen Forscher George Grove und Ebenezer Prout, daß es existiere und soeben aus Privatbesitz in den des British Museum übergehe. Es war durch Muzio Clementi, der es auf unbekannte Weise erworben hatte, nach England gekommen, aus dessen Nachlaß von einem Herrn Emett gekauft worden, bei dem es Mendelssohn 1842 einsah und als echtes Autograph rekognoszierte; seine Tochter verkaufte es an ihre Freundin Miß Eliza Wesley, die es bei ihrem Tode, 1895, dem British Museum vermachte.

Es handelt sich nicht um das Urautograph, sondern um eine sorgfältige, von Bach angefertigte Abschrift, bei der er Präludium und Fuge jedesmal so auf einem losen Bogen unterbrachte, daß er beim Spielen nicht umzuwenden brauchte. Leider sind drei dieser Blätter verloren gegangen[23].

Vom ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers kennen wir mehrere Autographe. Für jeden der beiden älteren Söhne schrieb Bach sein Werk eigenhändig und aufs sorgfältigste ab. Friedemann überließ sein Exemplar dem Domorganisten Müller in Braunschweig, bei dem er sich zuzeiten aufhielt, nachdem er seine Stelle zu Halle aufgegeben hatte; jetzt gehört es der Berliner Königlichen Bibliothek an. Das Exemplar Emmanuels wurde 1802 von seiner Tochter an den Verleger Nägeli in Zürich verkauft und soll sich jetzt noch in Züricher Privatbesitz befinden[24]. Ein anderes Autograph aus dem
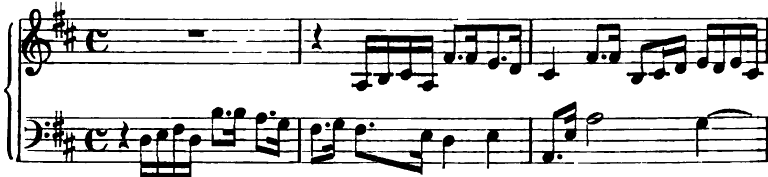
---

[22] Spitta II, S. 671.

[23] Über Geschichte und Wesen dieses Autographs siehe O. Taubmann in der Allgemeinen Musikzeitung 1896 (Ein Autograph des zweiten Teils von Bachs Wohltemperierten Klavier), der über die englischen Arbeiten referiert, und Alfred Dörffel in der Vorrede zu B. G. XLV (1895), S. 68—72.

[24] Dieses Autograph lag bei der Herausgabe des Wohltemperierten Klaviers durch die Bachgesellschaft nicht vor. Spitta I, S. 837. 1885 besaß es Herr Stadtrat Hagenbuch, Präsident der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. Dörffel erhielt es zur Einsicht und hält es für eine ziemlich flüchtig angefertigte Abschrift. Vorrede zu B. G. XLV, S. 65ff.

Jahre 1722 war in den Besitz eines Herrn Volkmann zu Pest geraten und hat dort in der Mitte der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine Donauüberschwemmung mitgemacht, deren Spuren es noch an sich trägt. Es wird nach einem späteren Besitzer das Wagenersche Autograph genannt[25].

Unter den Abschreibern ragt einer hervor, der es sich zur Pflicht machte, Bach zu verbessern und alle Stücke beider Teile, eines wie das andere, dieser Prozedur unterzog. Vor allem kam es ihm darauf an, mit aller unnützen Kompliziertheit aufzuräumen und den Präludien und Fugen diejenige Gestalt zu geben, in der Bach sie selber erdacht hätte, wenn er über einen geläuterten Geschmack verfügt und nicht unter dem Regime des Zopfes gelebt hätte. Die Ddur-Fuge des ersten Teils z. B. gewinnt unter seinen Händen folgendes Aussehen:



In einer noch radikaleren Verkürzung besaß Forkel eine Reihe von Fugen und Präludien aus beiden Teilen. Fast unglaublich klingt es, daß er, und nach ihm die Bachbiographen Hilgenfeldt und Bitter, diese Form für die authentische ansahen und ihre Vorzüge vor der gewöhnlich überlieferten nachdrücklich verfochten[26]. Als Jammergestalten schleichen die Kinder Bachscher Muse hin, sind nur noch Haut und Knochen; und der Mann, der Bachs Söhne kannte, der sie hatte spielen hören, in dem man ein Wehen des Bachschen Geistes vermuten sollte, fällt dieser plumpen Täuschung anheim! Man ver-

[25] Die kaiserliche Bibliothek zu Wien besitzt kein Autograph des Wohltemperierten Klaviers, wie es eine etwas ungenau gefaßte Notiz Bunges im Bachjahrbuch 1905 (S. 32) vermuten lassen könnte.

[26] Beide Redaktionen des Bachschen Werkes gehören der Berliner Königlichen Bibliothek an. Die Forkelsche Form des Cdur-Präludiums aus dem ersten Teil findet sich im Anhang zu B. G. XIV mitgeteilt. Es zählt statt fünfunddreißig nur vierundzwanzig Takte. Zu bemerken ist noch, daß Takt 24 (G im Baß), wie er sich in den meisten Ausgaben findet, unrichtig ist. Er stellt eine Einschaltung dar, welche auf die auch sonst nicht immer zuverlässige Abschrift Schwenkes vom Jahre 1781 zurückgeht.

gesse nicht, daß sogar Zelter sich damit abgab, Bach zu vereinfachen. So groß war damals das ästhetische Mißtrauen, das man den Werken aus der musikalischen Rokokozeit entgegenbrachte, sogar wenn sie mit dem Namen Bach gezeichnet waren.

Der Titel des ersten Teils lautet im Autograph:

„Das wohltemperirte Clavier oder Präludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend als auch derer in diesem studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzet und verfertiget von Johann Sebastian Bach. p. t. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722."

Die erste Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers veranstaltete der Engländer Kollmann anno 1799[27]; im folgenden Jahre erschien das Werk gleichzeitig bei Nägeli (Zürich) und Simrock (Bonn). In der letzteren Ausgabe steht der zweite Teil vor dem ersten. Die erste Petersche Ausgabe datiert von 1801[28]. Breitkopf und Härtel brachten das Werk erst 1819. Die in jener Zeit erschienenen Pariser und Londoner Ausgaben sind nur Nachdrucke der Nägelischen Version. Ein befriedigender Text wurde erst durch die von Kroll besorgte Ausgabe der Bachgesellschaft (XIV. 1866) geschaffen[29].

---

[27] In dem Kreis um Kollmann und um Wesley herrschte eine glühende Bachbegeisterung. Wesley nannte den Meister nur The Man. Man veranstaltete Bach-recitals und eröffnete eine Subskriptionssammlung für eine englische Gesamtausgabe der Werke des Thomaskantors. Kretzschmar in der Vorrede zu B. G. XLVI, S. 24. Anno 1812 veröffentlichte Kollmann »An Analysis of S. Bach's Praeludes and Fugues«. (The Quarterly Musical Register.)

[28] Die zweite Petersche Ausgabe (1837) ist von Czerny besorgt; die dritte von Kroll (1862—1863).

[29] Von weiteren Ausgaben sei besonders die Steingräbersche, von Bischoff besorgte, verzeichnet. In demselben Verlag erschienen auch Stades eingehende und feinsinnige Partitur-Analysen der Fugen des Wohltemperierten Klaviers. Erwähnt seien ferner: Carl van Bruyck: Technische und ästhetische Analysen des Wohltemperierten Klaviers. Breitkopf und Härtel 1889, 2. Aufl.; Jadassohn. Erläuterungen zu ausgewählten Fugen aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier. Supplement zum Lehrbuch des Kanons und der Fuge. Leipzig 1888; Hugo Riemann. Analyse des Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge. Leipzig 1890, 1891, 1894; E. von Stockhausen. Die harmonische Grundlage von zwölf Fugen aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier. Leipzig; W. Weber. Wie studiert man J. S. Bachs Wohltemperiertes Klavier? Neue Musikzeitung, 1904.

Das Wohltemperierte Klavier gehört zu den Werken, an welchen man den Fortschritt der künstlerischen Bildung unter den aufeinanderfolgenden Generationen ermessen kann. Als Rochlitz am Anfang des XIX. Jahrhunderts diese Präludien und Fugen vornahm, erschienen ihm nur eine bestimmte Zahl von Stücken wirklich befriedigend. Er strich sie an und war erstaunt, wie beim wiederholten Spielen die Zahl der Kreuze sich allgemach mehrte[30]. Wenn man ihm gesagt hätte, daß nach hundert Jahren jeder musikalisch gebildete Mensch alle Stücke dieser Sammlung in gleicher Weise als allgemeinverständlich empfinden würde, hätte es der erste Bachprophet wohl kaum geglaubt.

Die Tatsache, daß dieses Werk heute Allgemeingut geworden ist, mag über die andere hinwegtrösten, daß eine Analyse desselben fast ebenso unmöglich ist, wie die Schilderung eines Waldes durch Aufzählen der Bäume und Beschreibung ihres Aussehens. Man kann nur immer wieder das eine wiederholen: Nimm und spiel', daß du selber in diese Welt eindringest.

Gerade bei diesem Werk bleibt alles ästhetische Erklären notwendig an der Oberfläche. Was daran so ergreift, ist nicht die Form und nicht der Aufbau der Stücke, sondern die Weltanschauung, die sich darin widerspiegelt. Man genießt das Wohltemperierte Klavier nicht, man erbaut sich daran. Freude, Schmerz, Weinen, Klagen, Lachen: alles tönt einem daraus entgegen, aber so, daß man durch die Töne, die solches ausdrücken, aus der Welt der Unruhe zur Welt des Friedens eingeht und die Wirklichkeit sieht, als ob man am Gebirgssee säße und Berge und Wälder und Wolken in einer stillen, unergründlich tiefen Flut beschaute.

Nirgends versteht man so gut wie im Wohltemperierten Klavier, daß Bach seine Kunst als Religion empfand. Er schildert nicht natürliche Seelenzustände, wie Beethoven in seinen Sonaten, auch kein Ringen und Kämpfen nach einem Ziel hin, sondern das Reale des Lebens, wie es der Geist empfindet, der in jedem Augenblick sich bewußt ist, über dem Leben zu stehn und die widersprechendsten Gefühle, den wildesten Schmerz wie die ausgelassenste Heiterkeit, immer in derselben überlegenen Grundstimmung erlebt. Darum liegt dieselbe Verklärung über dem schmerzdurchbebten Esmoll-Präludium
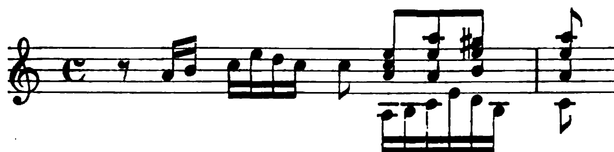
---

30 S. 219.

des ersten Teils, wie in dem sorgenlos dahinziehenden in Gdur aus dem zweiten Teil. Wer diese wunderbare Beruhigung einmal mitempfunden hat, hat den rätselhaften Geist, der hier seine Weltanschauung in der Geheimnissprache der Töne preisgibt, verstanden und dankt ihm darum, wie man den einzig großen Geistern dankt, denen es gegeben ist Menschen mit dem Leben zu versöhnen und zum Frieden zu bringen.

Ein halbes Dutzend zusammengehöriger Präludien und Fugen und ein Dutzend einzelner Fugen blieben bei der Zusammenstellung des Wohltemperierten Klaviers übrig, wohl darum, weil Bach sie nicht für bedeutend genug ansah, um in diese Sammlung aufgenommen zu werden[31]. Zwei darunter, die eine in Adur, die andere in Hmoll, behandeln Albinonische Themen[32].

Andere Präludien und Fugen waren zu groß und zu selbständig, um zu einer Sammlung vereinigt werden zu können: so die Phantasie und Fuge in Amoll[33] und Präludium und Fuge in derselben Tonart[34], die zum Großartigsten gehören, was die Klavierliteratur aufweist. Das Präludium und die Fuge arbeitete Bach später mit genialer Technik zu einem Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Orchesterbegleitung um, indem er als Adagio den ebenfalls erweiterten Mittelsatz der dritten Orgelsonate einschob[35]. Es handelt sich um das Präludium:



und die Fuge:



[31] Diese Präludien und Fugen finden sich B. G. XXXVI; Nr. 12 ist nicht von J. S. Bach, sondern von J. Chr. Bach zu Eisenach.

[32] B. G. XXXVI, S. 173 ff. und 178 ff.

[33] B. G. XXXVI, S. 81 ff.

[34] B. G. XXXVI, S. 91 ff.

[35] Das Concerto findet sich B. G. XVII, S. 223 ff.

Die letztere notiert er im Orchesterconcerto im Viervierteltakt und läßt sie neben einem groß angelegten, freien Tuttisatz einhergehen. Die Urgestalt dieser Amoll-Komposition stammt wohl aus der Cöthener Zeit; sicher existierte sie schon anno 1725[36]. Die Überarbeitung zum Orchesterkonzert nahm Bach wohl anfangs der dreißiger Jahre vor, als er die Aufführungen des Telemannschen Musikvereins leitete und dazu Konzertstücke brauchte.

Die Fuge in Amoll, der Bach einige arpeggierte Akkorde als Einleitung vorausschickt, würde man fast besser als fugierte Phantasie bezeichnen. Das lebhaft und glänzend geschriebene Werk zählt nicht weniger als hundertachtundneunzig Takte[37].

Die chromatische Phantasie samt Fuge[38] gehörte von jeher zu den beliebtesten Bachschen Klavierkompositionen, wie die vielen Abschriften beweisen, die wir von diesem Werke aus bachischer und nachbachischer Zeit besitzen. Die erste findet sich in einem Hefte, das das Datum 1730 trägt. Jedenfalls ist aber die Komposition bedeutend älter und dürfte wohl etwa bis ins Jahr 1720, in die Zeit, da die große Gmoll-Phantasie für Orgel entstand, hinaufreichen. Mit diesem Werk ist sie durch eine Art innerer Verwandtschaft verbunden, nicht nur weil dasselbe eigenartige Feuer in beiden Werken lodert, sondern weil in beiden der rezitativische Stil ins Instrumentale übertragen wird.

In der Cmoll-Phantasie bewegt Bach sich im neapolitanischen, von Alessandro und Domenico Scarlatti begründeten Klavierstil, für welchen einer der Haupteffekte in dem Überschlagen der Hände bestand[39]. Schon in der Gigue der Bdur-Suite aus dem ersten Teil der Klavierübung hatte sich der deutsche Meister diesen Effekt zunutze gemacht. Die Cmoll-Phantasie dürfte wohl in die Zeit gehören, in der das Italienische Konzert entstand; vielleicht ist sie noch etwas später, erst gegen Ende der dreißiger Jahre komponiert worden. Auf diese Zeit weist das erhaltene Autograph. Auch eine Fuge

---

[36] Dieses Datum wird auf einer Handschrift Peter Kellners angegeben.

[37] B. G. III, S. 334 ff. S. auch S. 250 und Oppel: Bachjahrbuch 1906, S. 74—78.

[38] B. G. XXXVI (1886), S. 71 ff.

[39] B. G. XXXVI, S. 145 ff. Einige andere Phantasien, meist Jugendwerke, ebenda. Unter ihnen ragt eine durch ihren Stil äußerst interessante in Amoll (S. 138 ff.) hervor.

gehörte zu dieser Phantasie. Das Autograph bietet leider nur die siebenundvierzig vielversprechenden Anfangstakte derselben[40]. Das will nicht heißen, daß Bach sie unvollendet ließ. Sie lag ihm sicher ganz vor, als er die Abschrift, in der uns die Cmoll-Phantasie erhalten ist, anfertigte; nur kam er nicht dazu, die Fuge auch ganz einzuschreiben. Durch diesen Zufall ist sie uns verloren gegangen. Das ist deswegen doppelt zu bedauern, weil wir es, nach dem vorhandenen Anfang zu urteilen, mit einer ganz eigenartigen, mehr in Form einer Phantasie gehaltenen Fuge zu tun haben. Das Thema erbaut sich auf dem chromatischen Gang, dem man in Bachs Fugen so häufig begegnet. Es lautet:

Vier größere, mehrsätzige Klavierwerke Bachs sind uns als seine Klaviersonaten überliefert worden. Davon muß man aber gleich zwei, in Amoll und Cdur, abziehen, weil Spitta 1881 entdeckte, daß sie nur Umarbeitungen und Erweiterungen von Instrumentalstücken aus Adam Reinkens Hortus musicus sind[41].

Die Dmoll-Sonate ist nur eine Klaviertranskription der zweiten Sonate für Solo-Violine[42]. Bleibt als Originalkomposition für Klavier nur die Sonate in Ddur[43]. An dieser ist aber auch fast nichts Originales, weil der junge Bach sie ganz im Banne der Kuhnauschen Klaviersonaten komponierte. In der Schlußfuge belustigt er sich, das Gackern der Henne wiederzugeben, indem er das Thema:
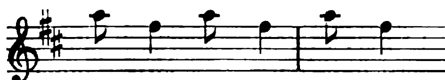
---

[40] Das Fugenfragment findet sich B. G. XXXVI, S. 238.

[41] Diese beiden Sonaten stehen B. G. XLII, S. 29ff. und 42ff. In dem ersten Bande seines Bach S. 239ff. und 631ff. hatte Spitta in ihnen den Bachschen Genius in besonderer Weise erkennen wollen. Die Abhandlung, in der er die Tatsachen richtig stellt, findet sich in den „Musikgeschichtlichen Aufsätzen" S. 111ff. (Berlin, Paetel 1894). Reinkens Hortus musicus ist seither von van Riemsdijk herausgegeben worden. S. auch S. 179.

[42] B. G. XLII, S. 3ff. Die Sonate für Solo-Violine B. G. XXVII[1], S. 24ff. steht in Amoll.
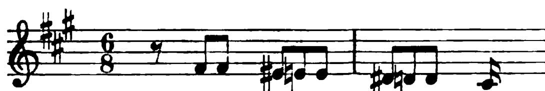
[43] B. G. XXXVI, S. 19ff. Überdies findet sich noch ein Satz in Amoll (XLV, S. 168ff.) als Sonate bezeichnet. Er könnte sehr wohl eine Übertragung eines fremden Orchesterstücks sein.

zusammen mit der Gegenbewegung:



zu einem übermütig lustigen, wenn auch nicht allzu geistreichen Satz ausspinnt. Die Bedeutung des Stückes wird durch eine italienische Überschrift sichergestellt.

Sieben mehrsätzige Klavierkompositionen sind als „Tokkaten" überschrieben. Sie könnten ebensogut Sonaten heißen. Als Tokkata konnte man damals jedes mehrsätzige, für ein Tasteninstrument bestimmte Stück bezeichnen, ohne damit über seine besondere Form etwas auszusagen. Von diesen sieben Tokkaten fallen fünf, die in Ddur, Dmoll, Emoll, Gmoll und Gdur, in die erste Weimarer Zeit[44]; die beiden andern, in Fismoll und Cmoll, scheinen etwas später entstanden zu sein[45]. Als Ganzes ist die Gmoll-Tokkata wohl am interessantesten. Die schwermütigen Adagios aus der Dmoll- und Gdur-Tokkata wirken in ihrer Schlichtheit ergreifend. Bei den beiden späteren Tokkaten wird der Gesamteindruck durch das Unfertige der Anlage etwas abgeschwächt. In der Fismoll-Tokkata taucht schon das chromatische absteigende Thema auf, das dann später das Crucifixus der Hmoll-Messe beherrscht. Es hat hier folgende Gestalt:



Einzig in seiner Art steht ein „Capriccio" in Bdur da, das Bach, wohl in Arnstadt, zu Ehren seines zweitältesten Bruders Johann Jakob komponierte[46]. Dieser ließ sich 1704, als Karl XII. in Polen weilte, als Hautboist für die schwedische Garde anwerben. Zum Abschied im Familienkreise mag der damals neunzehnjährige Johann Sebastian das Capriccio sopra la lontananza del suo fra-

---

[44] B. G. XXXVI, S. 26ff. Die Tokkata in Ddur erinnert in ihrem Anfang an die Orgelkomposition im gleichen Tone (Peters IV, Nr. 3). Die Tokkata in Adur (B. G. XLII, S. 243ff.) ist nicht von Bach, sondern von Henry Purcell.
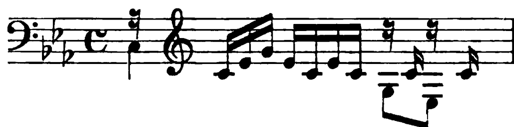
[45] B. G. III, S. 311ff. und 322ff.

[46] B. G. XXXVI, S. 190—196. Über die ästhetische Bedeutung dieses Stückes siehe das Kapitel „Wort und Ton bei Bach".

tello dilettissimo geschrieben haben. Es beginnt mit einem Arioso, zu welchem bemerkt wird, „Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten"; darauf folgt ein Andante, welches „eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorfallen" bedeutet; ein passacagliaartiges Adagissimo über einen an das Crucifixus der Hmoll=Messe erinnernden absteigenden chromatischen Satz gibt das „allgemeine Lamento der Freunde" wieder; im folgenden Stück „kommen die Freunde, weil sie doch sehen, daß es anders nicht sein kann, und nehmen Abschied"; darauf ertönt die Aria di Postiglione; eine »Fuga all' imitazione della cornetta di postiglione« beschließt das reizende Stück, zu dem Kuhnau mit seinen vier Jahre früher — 1700 — erschienenen biblischen Historien, in Klaviersonaten beschrieben, Pate gestanden hat.

Ein Capriccio in Edur, das wohl aus derselben Zeit stammt, vermag nicht dasselbe Interesse zu wecken. Es soll zu Ehren seines ältesten Bruders, Johann Christoph Bach aus Ohrdruf, bei welchem der Komponist erzogen worden war, geschrieben worden sein[47].

Unter den Klavierstücken befinden sich einige, die Bach auch für die Laute bestimmte, und die vielleicht ursprünglich sogar für dieses Instrument komponiert sind[48]. Das letztere ist der Fall bei dem kleinen Präludium in Cmoll:



Das Präludium in Esdur (B. G. XLV, S. 141), die Suite in Emoll (B. G. XLV, S. 149 ff.), die in Edur (B. G. XLII, S. 16 ff.), die in Cmoll (B. G. XLV, S. 156 ff.) sind nach neueren Forschungen ebenfalls als Klavierübertragungen von Lautenkompositionen anzusehen; auch die Fuge der Gmoll=Sonate für Solovioline und

[47] B. G. XXXVI, S. 197—212.
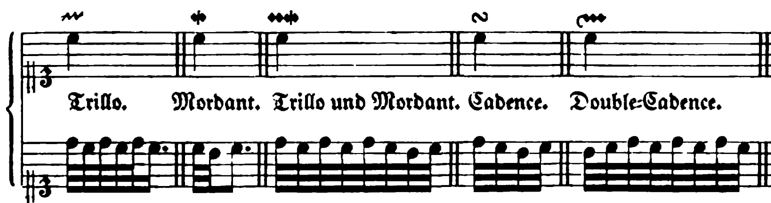
[48] Das Folgende nach Wilhelm Tappert. Sebastian Bachs Kompositionen für die Laute. Berlin 1901 (Sonderabdruck aus die „Redenden Künste" Jahrgang VI, Heft 36—40). In dieser Abhandlung sitzt der Verfasser über die Redakteure der Ausgabe der Bachgesellschaft zu Gericht, weil sie die Lautenkompositionen nicht gesondert herausgegeben haben. Seine Vorwürfe sind aber nur zum Teil berechtigt.

die Suite discordable für Violoncello solo sind uns in Lautentabulatur überliefert. Die drei Bachschen Partiten für Laute, die Breitkopfs Katalog von 1761 anführt, sind also nicht verloren, wie man fast allgemein annahm. Auch die Frage, ob Bach selber die Laute gespielt hat, ist wohl zu bejahen.

XVI. Die Wiedergabe der Klavierwerke.

Als eine der größten Schwierigkeiten beim Bachspiel empfindet der gewöhnliche Spieler die Ornamentik des Meisters. Sie ist ihm ein Buch mit sieben Siegeln. In Wirklichkeit ist die Frage bei weitem nicht so verwickelt, wie sie auf den ersten Blick erscheint[1].

Auszugehen ist von den „Ausführungen", die der Meister selber auf dem dritten Blatt des Klavierbüchleins für Friedemann (1720) gibt. Die Stelle ist überschrieben: „Explikation unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen andeuten". Bach legt jedes Zeichen durch beigesetzte Noten vollständig aus:



[1] Über die Frage der Ornamentik bei Bach orientieren folgende Abhandlungen: Rust: Vorrede zu B. G. VII. Franz Kroll: Vorrede zum Wohltemperierten Klavier. B. G. XIV; Edward Dannreuther: Musical Ornamentation (Novello, London-New York) I, S. 161—210. J. S. Bach. Es wäre zu wünschen, daß wenigstens dieses Kapitel auf deutsch erschiene. Es bildet die Grundlage aller weiteren Studien auf diesem Gebiet. Sehr wertvoll ist es durch die vielen ausgeführten Beispiele; H. Ehrlich: Die Ornamentik in J. S. Bachs Klavierwerken. (Steingräber) 20 S. Die Abhandlung beschäftigt sich hauptsächlich mit den Suiten; H. Schenker: Ein Beitrag zur Ornamentik (Universaledition, Wien) 43 S.; Klee: Die Ornamentik der klassischen Klaviermusik (Breitkopf und Härtel). Germer: Die musikalische Ornamentik. Hug, Leipzig, 3. Aufl. 1899. Dazu noch Bischoffs Bemerkungen in seiner Ausgabe der Bachschen Klavierwerke bei Steingräber und die vorzügliche Realisierung der Ornamente in der Ausgabe Ricordis.

Idem. Double-Cadence und Mordant. Idem.

Akzent steigend. Akzent fallend. Akzent und Mordant. Akzent u. Trillo. Idem.

Dazu kommt die Abhandlung über die „Manieren" in Carl Philipp Emmanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" (Berlin 1753—62; Erster Teil 2. Aufl. 1759, S. 45 bis 100)[2].

Im allgemeinen ist folgendes festzuhalten:

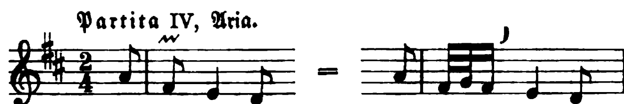
1. Den Triller schlechthin bezeichnet Bach unterschiedslos durch die Zeichen t, tr-, ∼∼, ∼, ohne damit über die Art und Länge desselben jedesmal etwas Besonderes zu statuieren. Er soll für gewöhnlich den ganzen Notenwert oder doch dessen größten Teil einnehmen.
2. Der Triller beginnt in der Regel mit der oberen Nebennote. Auf der Hauptnote darf man ihn bei Bach nur ausnahmsweise ausführen. Sehr zu empfehlen ist, bei etwas längeren Trillern vorerst einen Augenblick auf der Hauptnote zu ruhen und dann den Triller mit der Nebennote zu beginnen, besonders wenn ein Satz oder ein Thema — siehe die Fisdur-Fuge des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers — mit einem Triller anhebt, oder wenn die obere Note soeben angeschlagen wurde.
3. Ferner unterscheidet sich der Bachsche Triller von dem modernen dadurch, daß er viel langsamer auszuführen ist.

[2] Auch Daniel Gottlob Türks Klavierschule (1789) ist in dieser Hinsicht sehr wertvoll. 2. Aufl. Leipzig-Halle 1802. S. 232—369.

Jede Hast ist hier vom Übel. Insbesondere halte man daran fest, daß das Zeichen ~ über einem Achtel nichts weiter bedeutet, als daß es in zwei ruhige Zweiunddreißigstelpaare aufgelöst wird; ein Viertel wird in diesem Falle, wenn es sich um ein etwas bewegtes Tempo handelt, einfach in zwei Sechzehntelpaare zerlegt. Am schönsten kommt das Ornament zur Geltung, wenn man die Ruhe in der Ausführung desselben fast affektiert.

4. Ist der folgende Ton eine fallende Sekunde, so bezeichnet das Zeichen ~ in der Regel nicht einen gewöhnlichen, sondern einen Pralltriller. Darauf ist genau zu achten.

Den Triller mit Nachschlag notiert Bach ~ ~, indem er sich ihn als Triller mit Mordent vorstellt. Der absteigende und der aufsteigende Vorschlag werden durch entsprechende Häkchen angegeben: ~ und ~. Triller mit Vorschlag und Nachschlag (Doppelkadenz und Mordent) erhalten beide Zeichen; also ~ oder ~. Über die Ausführung orientiert Bach selber in den oben angeführten Exempeln in Friedemanns Klavierbüchlein. Lange Triller sollen nach Emmanuel immer einen Nachschlag bekommen. Dieser bleibt jedoch weg, wenn mehrere Triller aufeinander folgen. Das Zeichen ~ vor einer fallenden Sekunde bedeutet also einen Pralltriller, d. h. einen Triller, der abgebrochen wird. Er muß viel schneller gespielt werden als der gewöhnliche. Der Endton desselben soll nach Emmanuels Ausdruck „geschnellt" werden. Darunter versteht er, daß man die Taste rasch anschlägt und durch ein ebenso rapides Einziehen der Fingerspitze nach einwärts wieder emporschnellen läßt, was der betreffenden Note eine ganz intensive Betonung verleiht. Also:



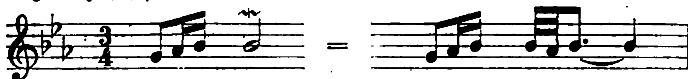
Von einem geübten Spieler würde Emmanuel verlangen, daß er diesen Pralltriller um ein oder zwei Glieder verlängere.

Der Pralltriller ist für ihn nichts anderes als ein sehr rascher kürzerer oder längerer Triller, der plötzlich auf der abgestoßenen Hauptnote so unterbrochen wird, daß die Trillerbewegung gewissermaßen nur dazu diente, den Akzent mit voller Wucht auf diese Note zu werfen.

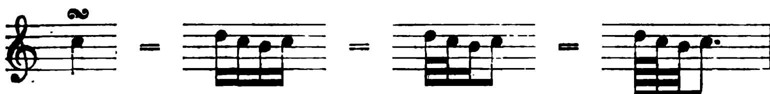
Auch der Mordent, Zeichen ∿, ist ein abgebrochener Triller, bei dem es weniger auf die Zahl der ausgeführten Trillerglieder ankommt, als darauf, daß der Akzent auf die als Trillerunterbrechung auftretende Hauptnote geworfen wird. Zum Unterschied vom Pralltriller ist er an keine bestimmte Situation gebunden. Da er es mit dem unteren Nebenton zu tun hat, ist er gewissermaßen das Spiegelbild des Pralltrillers. Beide, um einen Ausdruck Emmanuels zu gebrauchen, „schleifen in die Sekunde hinein, der Mordent im Hinaufsteigen, der Pralltriller im Hinuntergehen".

In der Hauptsache lassen sich zwei Mordente unterscheiden: ein kurzer und ein längerer. Letzterer hat gewöhnlich zwei Glieder. Er kann auch durch das verlängerte Zeichen ∿∿ angegeben werden. Mordente haben eine Vorliebe für die große Sekunde.

Französische Suite. Esdur. Sarabande.

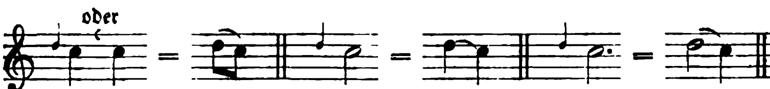


Die Ausführung des Doppelschlages, Zeichen ∾, bei Bach wird für gewöhnlich in vier gleichen Noten, wie er es bei Friedemann vorschreibt, zu erfolgen haben. Erlaubt es aber das nicht allzu rasche Zeitmaß, so wird man der Hauptnote eine längere Dauer geben. Also:
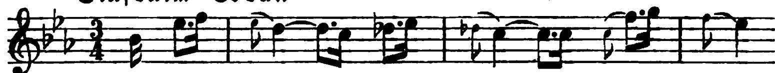


Die Vorschläge, durch Schleifen oder kleine Noten ausgedrückt, sind bald lang, bald kurz. In jedem Falle aber ruht der Hauptton auf ihnen und nicht auf der Hauptnote. Diese letztere wird mit ihnen verbunden und schwach angeschlagen; Emmanuel nennt dies den Abzug.

Ist der Vorschlag lang, so bekommt er die Hälfte des Wertes der folgenden Note, wenn sie gleiche Teile hat; ist sie ungleich geteilt, so fallen auf den Vorschlag zwei Dritteile. Also:
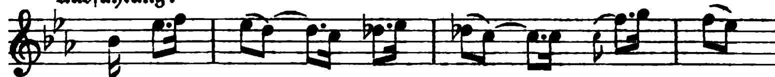


Jedoch ist diese Regel nicht rigoristisch zu handhaben, sondern nach den jeweiligen Erfordernissen des vernünftigen Rhythmus auszulegen. Der Vorschlag vor einer langen Note ist gewöhnlich lang, der vor einer kurzen, durchgehenden, gewöhnlich kurz. Doch sprechen hier Stellung und Bedeutung der Note das letzte Wort. Ein Vorschlag, der einen Terzensprung ausfüllt, ist nach Emmanuel immer kurz, auch vor einer langen Note. Sehr lehrreich sind die Beispiele, wo der lange und der kurze Vorschlag in demselben Stücke nebeneinander stehen. Dies ist der Fall in der Sinfonia in Esdur und der Sarabande aus der Partita in Gdur. Die Vorschläge auf dem zweiten und dritten Taktteil sind hier am besten kurz, die auf dem ersten lang zu nehmen. Also:
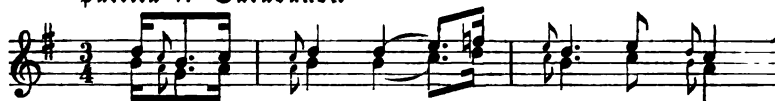
Sinfonia. Esdur.



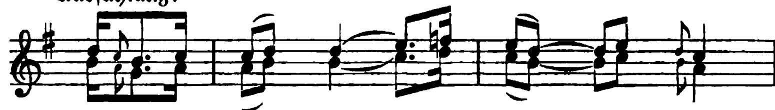
Ausführung:



Partita V. Sarabande.



Ausführung:
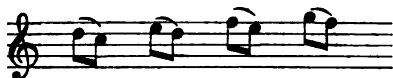


Je länger man das Wesen des Bachschen Vorschlages studiert, desto mehr kommt man zur Einsicht, daß der reale Notenwert dabei zuletzt ganz indifferent ist und es nur auf die Stärke und den Nachdruck des Akzents ankommt.

Da er den Akzent immer als Verkürzung der Note schreibt, wollen Stellen wie:



nur besagen, daß auf der ersten ein starker Akzent liegt, und daß die zweite verhallend damit verbunden werden soll. Dem Dauerwert nach werden die Noten gerade so gespielt als stände:



da. Umgekehrt müssen zu zweien gebundene Achtel oder Sechzehntel immer so gespielt werden, daß die zweite nur ein Nachhauch der ersten ist, und nur einen Bruchteil ihres Wertes ausgehalten werden darf. Die Bindung ist also nichts weiter als ein Akzentzeichen.

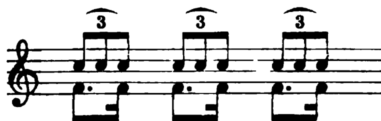
Der Nachschlag, durch ein der Note angehängtes Häkchen oder auch durch kleine Noten bezeichnet, ist immer kurz und wird zur folgenden Note gezogen. Wenn also Bach:



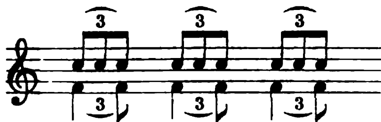
schreibt, muß es ausgeführt werden als stände:



Wenn er, wie z. B. in der Courante der ersten Partita, notiert:



so ist dies nur die alte, ungenaue Schreibweise für:



Überhaupt findet sich bei ihm noch der alte, mehr summarische als genaue Gebrauch des Punktes.

Diese Erläuterungen der Bachschen „Manieren“ können nur als allgemeine Regeln für den gewöhnlichen Fall gelten. Häufen sich die Verzierungen, so ist man gar bald am Ende aller Auslegungskünste

und behält als letzte Autorität nur noch die Gebote des natürlichen Wohlklangs. Dies ist auch die Ansicht Philipp Emmanuels. Wenn er die Kasuistik der Ausführung der Ornamente bis in die letzten Spitzfindigkeiten verfolgt hat, stellt er zuletzt den Entscheid dennoch dem künstlerischen Geschmack anheim und verneint damit die Scholastik, mit der er sich eben noch so ernsthaft beschäftigte. Wer sich mit den Grundprinzipien der Bachschen Ornamentik vertraut gemacht hat, wird bei einigem Nachdenken auch eine rhythmisch und klanglich befriedigende Lösung der schweren Probleme finden. Er sei sich immer bewußt, daß die Verzierungen in Zeichen statt in ausgeschriebenen Noten notiert sind, damit ihm eine gewisse Freiheit in der Ausschmückung des Notengerüstes erhalten bleibe. Wenn in unserer Klavierwelt nur erst der Schlendrian ausgetrieben und der Formensinn für die alte Ornamentik geweckt wird, ist schon viel erreicht. Mit der Frage, ob wir es einmal zu einer eindeutigen Auslegung der gehäuften Verzierungen in der Aria der Goldbergschen Variationen bringen werden, darf man es dann schon etwas leichter nehmen[3].

Genau besehen bedeutet das ganze Manierenwesen jener Zeit die teilweise Auslieferung des Komponisten an den Virtuosen, der von dem Seinigen frei hinzutun wollte, um als Spieler zu glänzen. Mit dieser Vorstellung der Rolle des ausübenden Künstlers hat man im Laufe von hundertundfünfzig Jahren langsam aufgeräumt. Der erste, der hier Hand anlegte, war Bach selber. Er muß es sich gefallen lassen, daß sein Kritiker Scheibe ihm den Vorwurf macht, er überlasse dem Spieler rein gar nichts, sondern gehe darauf aus, alles was man sonst in Zeichen andeutete, in Noten auszuschreiben[4]. Der Vorwurf trifft zu. Tatsächlich verbannt Bach die Ornamente aus seiner Musik. Im Wohltemperierten Klavier begegnet man ihnen sozusagen gar nicht, und ein Bravourstück wie das Italienische Konzert enthielt deren auch kaum einige. In der Gesangsmusik vollends verzichtet er fast ganz auf sie. Seine Musik ist den Zeitgenossen sicher kahl vorgekommen. Nur im galanten Genre, der Suite, weist er den Manieren eine Rolle zu, die aber, an dem gemessen, was damals Brauch war, sehr gering erscheinen muß. Es liegt also eine gewisse Ironie darin, daß das, was an Ornamenten

[3] Eine Ausführung der Aria bietet Dannreuther I, S. 202—204.
[4] S. 165.

bei ihm stehen geblieben ist, dem Durchschnittsspieler von heutzutage solche Not bereitet. Das ist aber dessen eigene, nicht Bachs Schuld. Wer einmal vier oder fünf Stunden daran wendet, um sich das Hauptsächlichste, worauf es hier ankommt, klar vorzustellen, für den haben des Meisters Kompositionen diesen Schrecken verloren, und er kommt zuletzt dazu, daß ihm die „Manieren" sogar Genuß bereiten.

Die Frage, ob unser modernes Klavier das rechte Bachklavier ist, beschäftigt das große Publikum noch nicht sehr ernsthaft, da es sich von den Instrumenten, welche Bach zur Verfügung hatte, keine Vorstellung zu machen vermag. In der engeren Bachgemeinde aber wird die Sache bereits mit einer gewissen Leidenschaft behandelt.

Wie würde Bach sich zum modernen Flügel stellen? Geradeso, wie zur modernen Orgel. Er würde die Vollendung der Mechanik enthusiastisch begrüßen, von den Tonqualitäten aber nicht sonderlich entzückt sein. Als der Pariser Instrumentenbauer Sebastien Erard 1823 die Repetitionsmechanik erfand, die das moderne Klavier kennzeichnet, war auf dem Hammerklavier der fein nuancierte Anschlag möglich, der Bach das schwache Klavichord über das vollklingende Cembalo stellen ließ. In der Folge suchte man dann aber die Vollendung unseres Klaviers in der aufs äußerste gesteigerten Tonverstärkung. Je stärker der Klang wurde, desto dumpfer die Färbung, so daß das Klavier von heute in nichts mehr an den Ton erinnert, den das Tasteninstrument zu Bachs Zeiten hatte. Dieser bildet sich nicht mehr klar und hell auf einem Holzresonanzboden, sondern erhält seinen Charakter durch die Eisenkonstruktion.

Je dumpfer der Klang eines Instruments ist, desto weniger eignet es sich zum polyphonen Spiel, wo jede Stimme sich klar neben der andern abzeichnen muß, damit sie dem Hörer in ihrem ganzen Verlauf ohne jegliche Anstrengung erfaßbar ist. Wie wenig unser Klavier bei Stücken mit lauter obligaten Stimmen, wie es die Bachschen sind, befriedigt, ermißt man erst, wenn man Präludien und Fugen auf einem guten Klavichord oder auf einem Klavizimbel gehört hat. Das Klavichord ist ein Streichquartett en miniature; jedes Detail tritt auf ihm plastisch hervor. Beim Cembalo setzt sich die Linie der Stimme von selbst durch, weil jeder Ton, da er gerissen wird, viel schärfer anschlägt als auf unserm Klavier.

Ob es aber ratsam ist, die Rückkehr zu den alten Instrumenten als unabweisliche Forderung für den wahren Genuß Bachscher

Klaviermusik hinzustellen, bleibt fraglich. Das Klavichord kann von vornherein nicht in Betracht kommen, da es unmöglich ist, daß wir uns jemals wieder an einen so schwachen Ton gewöhnen. Anders steht es mit dem Cembalo. Dem Zauber dieses flimmernden und rauschenden Klangs kann sich so leicht niemand entziehen, und die Tonabwechslung, die es durch Klavierwechsel, An- und Abkoppelung und Oktavenkoppelung ermöglicht, läßt fast vergessen, daß es darauf keine Tonschattierung gibt. Vor allem aber tritt die Baßlinie so schön und klar heraus, wie auf keinem andern Instrument. Wer einmal Frau Wanda Landowska das Italienische Konzert auf dem wundervollen Pleyelschen Klavecin, das ihr Musikzimmer ziert, hat spielen hören, dem will es fast nicht mehr in den Sinn, daß man es auch auf einem modernen Flügel wiedergeben könne[5].

Aber schon in einem ganz kleinen Konzertsaal muß selbst der Cembalo-Fanatiker mit einem gewissen Mißbehagen kämpfen, um sich seinen Enthusiasmus zu erhalten, da der in der Nähe so rauschende Ton bei einer Distanz von sieben oder acht Metern schon etwas Schwächliches und Zitteriges bekommt. Auch nehmen sich nicht alle Bachschen Kompositionen gleich gut auf dem Cembalo aus. Prachtvoll klingen darauf Stücke, die in ununterbrochener, gleichmäßiger Bewegung verlaufen, solche, die, wie etwa das Cdur-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, aus harfenartig gebrochenen Akkorden bestehen, ganz besonders aber alle die, welche, wie das Amoll-Präludium aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers, sich im rein zweistimmigen Satze bewegen. Hingegen ist das Cembalo für alle mehr Gesangston verlangenden Stücke wenig vorteilhaft, weil dabei das Abgerissene seiner Tongebung und die Unmöglichkeit einen Ton darauf auszuhalten allzu unangenehm hervortreten. Die Rekonstruktion des Cembalo scheint also eher dazu berufen, der Bachschen Sache im intimen Kreise zu dienen und eine bestimmte Kategorie seiner Kompositionen zur besseren Geltung zu bringen, als der Welt die ganzen Klavierwerke des Meisters in neuer Herrlichkeit zu schenken. Nichtsdestoweniger schulden die Bachliebhaber den Gelehrten, Künstlern und Instrumentenbauern, die das Cembalo unter uns wieder zu Ehren

[5] In Deutschland sind es besonders Hirl (Berlin) und Rehbock (Duisburg), die sich mit Cembalokonstruktion abgeben.

gebracht haben, tiefen Dank, und es ist zu hoffen, daß das Bachspiel auf diesem Instrument sich immer mehr einbürgern wird. Andrerseits aber darf man nicht glauben, daß man mit einem „Zurück zum Cembalo" die Frage, auf welchem Instrument wir Bach spielen sollen, gelöst hat.

Für den Augenblick kann man nur konstatieren, daß uns das moderne Klavier nicht mehr in dem Maße als das von Bach im Traume erschaute gilt, wie dies bei Spitta und seinen Zeitgenossen noch der Fall war. Das liegt nicht nur an den besonderen Anforderungen, die die Kompositionen des Meisters stellen, sondern es hängt noch mit einer gewissen Ernüchterung zusammen, die sich in Sachen des modernen Klaviers allgemein bemerkbar zu machen beginnt. Man sieht allgemach ein, daß der übermäßig starke und stumpfe Ton unserer Flügel im großen Konzertsaal wohl vonnöten sein mag, im kleinen häuslichen Musikraum aber mehr betäubt als befriedigt, und daß wir dazu kommen müssen, unsere vollendete Mechanik mit einem Klavierkörper zu verbinden, in welchem der Ton wieder hell und klar, metallisch vibrierend ist. Wenn diese Erkenntnis sich einmal durchgesetzt hat und man den Typus des Tafelklaviers von anno 1830, wie jetzt das Cembalo, wieder im Vollendeten reproduziert, dann ist auch die Frage, auf welchem Klavier wir Bach spielen sollen, ihrer Lösung ein gut Stück näher gerückt, wenigstens was die Hausmusik anbelangt. Bis dahin muß sich der Spieler, dem daran liegt, Bach mehr schön als stark zu hören, mit einem gut restaurierten Tafelklavier von anno 1830 oder 1840 abfinden.

Aber ganz gelöst wird die Frage auch durch eine Reform unseres Hausklaviers nicht werden. Das liegt daran, daß Bach zwei Instrumente vorschweben. Was mehr im Klavichordcharakter gedacht ist, bringen wir auf dem modernen Klavier gut heraus; was aber für das Cembalo berechnet ist, kommt in seiner wahren Schönheit nur in dem Silberton dieses Instruments zur Geltung.

Hinsichtlich der Interpretation der Klavierwerke sind die Meinungen allgemach im Begriffe sich zu klären. Als Liszt und Bülow in der Mitte des XIX. Jahrhunderts es unternahmen, dem Publikum den lebendigen Bach wieder zu schenken, traten sie in Gegensatz zu einer das Steife, Zopfige und Temperamentlose zum wahren Kennzeichen Bachscher Kunst erhebenden Tradition. Es ist daher leicht verständlich, daß sie ins andere Extrem verfielen und meinten,

der Meister müsse sich im Geiste des modernen Virtuosentums verjüngen, wenn er verständlich zu uns reden wolle. So begann die auf den modernen Effekt ausgehende Bachbearbeitung und Bachinterpretation, in welcher man sich weniger auf die Gesetze, die in den Werken selbst zutage treten, als auf Offenbarungen des modernen Geistes verließ. Später wurde Bülow selber an seinen Bachausgaben — typisch war die der chromatischen Phantasie — irre und wollte, daß man die Werke des Meisters einfacher auffasse, als er es getan. Was er an sich erlebte, rang sich dann in einer neuen, nachdenkenden und das Ganze der Werke Bachs überschauenden Pianistengeneration zur Klarheit durch. Als zwei typische Vertreter dieser neuen Schule seien Busoni und Vianna da Motta genannt. Sie und diejenigen, die sich mit ihnen eins wissen, suchen die Hauptwirkung der Bachschen Klavierwerke nicht in einer bunten und geistreichen Dynamik, auch nicht in dem gewaltsamen Herausarbeiten von Effekten, sondern darin, daß die natürliche, große Linie sich dem Hörer von selbst plastisch aufdrängt.

Bach ist mehr Organist als „Klavierist"; seine Musik ist mehr architektonisch als „sentimental". Das will heißen, daß sich bei ihm auch das Gefühlsmäßige in einer auf den akustischen Formensinn berechneten Art ausdrückt. Ebensowenig wie in seinen Orgelstücken piano und forte unmerklich eines ins andere fließen, ebensowenig ist es in den Klavierstücken der Fall. Eine gewisse Klangstärke beherrscht eine ganze Periode, von der sich dann eine andere, klanglich anders belichtete, als Ganzes deutlich abhebt. „Bachs Musik ist immer mehr oder weniger Majestät eigen. Sie baut sich stetig auf in breiten Terrassen, wie die assyrischen Urtempel der Menschheit", schreibt Vianna da Motta in seinem Artikel „Zur Pflege Bachscher Klavierwerke"[6].

Diesen Aufbau muß man suchen, wenn man zur richtigen Auffassung des betreffenden Stückes kommen will. Sonst wird es immer geschehen, daß man eine willkürliche Auffassung an es heranträgt und es mit unbewußter Gewalt in diese hineinzwängt.
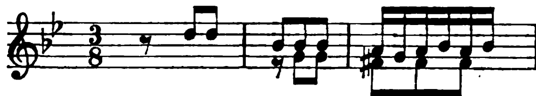
Auszugehen ist von dem Studium der Klavierwerke, in welchen Bach selber forte und piano eingetragen hat. Es sind: Das Ita-

[6] Neue Zeitschrift für Musik 1904, S. 678 ff. Der Artikel nimmt sich wie das Programm einer neuen Bachinterpretation aus.

lienische Konzert; die Chromatische Phantasie, wenn hier auf die Abschriften Verlaß ist; die letzte Partita (Hmoll). Zunächst fällt dabei auf, wie ungeheuer einfach sich der Meister den Aufbau eines Stückes denkt. Die kontrastierenden Perioden sind sehr lang. Ein Wechsel tritt nur ein, wo ein markanter Einschnitt in der Entwicklung des Stückes vorliegt. Auch in dem Echostück, das die Partita beschließt, wird mit den Kontrasten nicht verschwenderisch umgegangen.

Sodann aber ersieht man gerade aus dieser Partita, daß Bach in vielen Stücken gar nicht auf einen Wechsel der Klangstärke spekuliert. Nachdem er von den zwei Klavieren in der Ouvertüre Gebrauch gemacht hat, läßt er alle andern Nummern einfarbig gehalten sein. Courante, Sarabande und Gigue werden forte durchgespielt; ebenso die ersten Gavotten, Passepieds und Bourrées; an jeden dieser drei Tänze ist ein zweiter angehängt, der auf der Pianoklaviatur zu spielen ist. Damit ist gesagt, daß die Tanzstücke in den andern Suiten ebenfalls einfarbig gehalten sind.

Alle Eintragungen von piano und forte, die die Wellenlinie der Empfindung in ihnen angeben sollen, stören ihren Charakter. Hingegen erkennt man leicht, daß die meisten der großen Einleitungen der englischen Suiten und der Partiten mit zwei Klangfarben operieren und dem Plane der Ouvertüre der letzten Partita analog sind. Beim Präludium der englischen Gmoll-Suite:



setzt das piano mit dem 33. Takt ein und hält bis zum 67. an. Dann kommt eine Forteperiode bis zum 99. Takt; von dort an spielen die Hände einige Takte lang auf verschiedenen Klavieren, wobei diejenige jedesmal auf der Forteklaviatur ist, die das aus dem Hauptthema fließende Achtelmotiv hat; von Takt 109 an sind beide auf dem Hauptklavier bis zu Takt 125; die folgende Pianoperiode dauert bis Takt 161, wo die rechte Hand auf das Forteklavier geht, während die linke auf dem schwachen verbleibt; Takt 185 nimmt auch diese das forte mit auf.

Wichtig ist, daß man sich an den von Bach mit forte und piano bezeichneten Stücken klar macht, wie er von einer Klangfarbe in die andere kommt: bald mit beiden Händen zugleich, bald, indem er die

eine der andern folgen läßt. Dazu studiere man noch die Orgelwerke, die, weil sie großzügiger und einfacher angelegt sind, die Staffeln viel deutlicher hervortreten lassen. Auch die Brandenburgischen Konzerte vergesse man nicht. Aus ihnen ist für den Aufbau Bachscher Stücke und für die Verwendung der Stärkegrade am meisten zu lernen. Man beachte auch, daß der Meister in den als „Ouvertüren" betitelten Orchestersuiten (B. G. XXXI[1]) nur für die Einleitungen und freien Stücke Abwechslung vorschreibt, in den Tänzen aber nicht. Das stimmt mit den an der letzten Klavierpartita aufgezeigten Prinzipien überein.
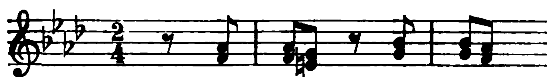
Dem so geübten und geschärften Blick ist es nun schon einigermaßen möglich, sich darüber klar zu werden, welcher dynamische Plan den Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers zugrunde liegt. Auch hier gibt es eine Reihe von Stücken, unter den Präludien wie unter den Fugen, die einfarbig gehalten sind. Wo keine im Aufbau begründete logische Notwendigkeit zum Abwechseln vorliegt, wo die Eintragung des forte und piano also mehr willkürlich erscheint, tut man besser, in einem wohlklingenden, biegsamen forte zu verbleiben. Als Beispiele seien genannt die Präludien des ersten Teils in Cismoll, Dmoll und Edur. Bei den Fugen wird man wohl noch öfter bei der Erkenntnis landen, daß sie nicht auf dynamische Ereignisse angelegt sind.

In den Stücken, die mit zwei Klangstärken operieren, verteilen sich diese entweder auf zwei Stimmen oder sie lösen sich ab. Zu der ersteren Art gehören die Präludien in Dmoll, Amoll und Hmoll aus dem zweiten Teil, bei denen die Dynamik darin besteht, daß die Stimme, die das Hauptthema hat, jedesmal hervortritt, die andere mehr im Schatten bleibt. Manche Präludien sind so gehalten, daß die eine Hand immer piano, die andere immer forte spielt, wie dies auch im Mittelsatze des Italienischen Konzerts vorgeschrieben ist. Typisch hierfür ist das dreistimmig gehaltene Präludium in Fismoll aus dem zweiten Teil, das so geschrieben ist, daß die linke Hand die zwei untern Stimmen, die rechte die obere allein spielt. Hier bald forte, bald piano spielen zu wollen, wäre ebenso verkehrt, als wenn man dies im Mittelsatze des Italienischen Konzerts gegen Bachs ausdrückliche Angabe unternähme.

In welcher Weise Licht und Schatten im Asdur- und Adur-Präludium aus dem ersten Teil zu verteilen sind, ergibt sich aus

dem Auftreten des Themas. Wo es erscheint, sei es in der betreffenden Stimme allein, sei es in dem Ensemble, ist es forte wiederzugeben; alles andere muß piano gehalten werden.
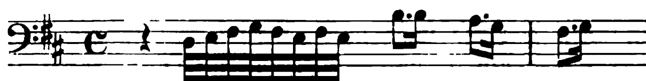
Auch in dem so oft mißhandelten Fmoll-Präludium des zweiten Teils:



ist der Wechsel von forte und piano durch das Auftreten des Hauptthemas, für den ersten Satz wenigstens, eindeutig bestimmt; im zweiten liegt die Sache weniger klar, da das Thema und seine Unterbrechung sich nicht mehr so voneinander abheben. Am natürlichsten spielt man wohl so: Takt 1—4½ forte; 4½—8½ piano; 8½—16½ forte; 16½—20½ piano; 20½—32½ forte; 32½—40 piano; 40½—46½: rechte Hand forte, linke piano; 46½—52½ umgekehrt; 52½—56½ piano; dann wohl forte bis zum Schluß.
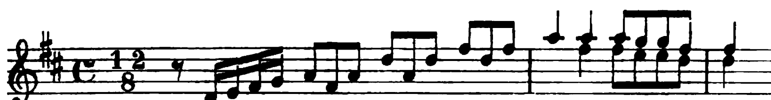
Das Präludium in Cdur aus dem ersten Teil scheint auf eine Echowirkung, wie man sie auf dem zweimanualigen Cembalo hervorbringen kann, berechnet zu sein. Die erste Hälfte des Taktes wäre also forte, die zweite piano zu spielen. Auf diese Art macht es sich auf dem Cembalo vortrefflich. Freilich wirkt es dann mehr wie eine heitere Träumerei, und nicht pathetisch, wie wir es uns unwillkürlich vorstellen, wenn wir die geheimnisvolle Melodie, die darüber zu schweben scheint, zu erfassen suchen. Spielt man es auf unserm Klavier pathetisch, mit einem großen, durchgehenden crescendo — gleichviel ob dieses sich am Ende in einem fortissimo austobt, oder, den klaren Bachschen Noten zuwider, in ein pianissimo versäuselt (wenn es dies nicht schon einige Male vorher tat) —: eine befriedigende Wirkung erzielt man nie. Das einzig Sichere, was man über die moderne Interpretierung dieses Stückes sagen kann, ist dies, daß es noch keinen Pianisten gegeben hat, dem es vergönnt war, es einem andern zu Gefallen zu spielen.

Sehr natürlich wirkt die mehr als Phantasie gearbeitete Ddur-Fuge aus dem ersten Teil:



wenn man das Hauptthema, den nach oben strebenden Zweiunddreißigstellauf, überall wo er vorkommt, durchweg stark spielt und ihn in Kontrast zu den ruhigen, absteigenden Sechzehntelfiguren bringt, die man dann piano wiedergibt. Die gewaltige Schlußsteigerung kommt dadurch zu besonderer Geltung[7].

Auch für das D dur-Präludium des zweiten Teils:



ist zu verlangen, daß die fallende Replik auf das aufsteigende fanfarenhafte Thema sich piano von diesem abhebe. Dieses Stück muß man sich geradezu für Bachsches Orchester instrumentiert denken, um es sinngemäß zu spielen. Bei näherem Zusehen wird man nur einige ganz kurze Sätze entdecken, die in der Pianoklangfarbe zu halten sind. Solche kurz auftretenden Pianozwischensätze sind für Bach gerade charakteristisch, wie sich aus manchen Exempeln aus der Orgel- und Orchestermusik ergibt. In ihrer Kürze wirken sie doppelt[8].

Bei den meisten Stücken aber sind die Einschnitte nur aus dem Plan ihres Aufbaues, nicht mehr aus Kontrasten, die im Thema natürlich begründet sind, zu erkennen. Am sichersten läßt man sich von den Kadenzen und den Peripetien der Polyphonie leiten. Ist dem Abschnitt eine gewichtige Kadenz vorausgegangen oder feiern eine oder mehrere Stimmen, so ist mit einiger Wahrscheinlichkeit darauf zu schließen, daß der betreffende Satz piano zu spielen ist. Als Schulexempel möge die E dur-Fuge aus dem zweiten Teil dienen: Takt 1—22 forte; 23—34 piano; 35 bis Schluß forte. Ähnlich

---

[7] Hier die detaillierte Ausführung dieses Planes: Takt 1—2 forte; 3 piano; 4 u. 5 rechte Hand forte, linke piano; 6—9¼ beide Hände forte; 9²/₄—10, die absteigende Sechzehntelreplik, piano; 10¼ forte; die Sechzehntelreplik wieder piano; 11—16 beide Hände forte; 16—19 das erste Viertel jedesmal stark, die drei andern schwach; 20 forte in beiden Händen; 21 erstes Viertel forte, die andern schwach; 22 bis zum Schluß forte in beiden Händen.

[8] Folgender Plan scheint am natürlichsten. Takt 1—2¼ forte; 2²/₄—3¹/₁₂ piano; 3²/₁₂—4¼ forte; 4¼—5¹/₁₂ piano; 5¼—16 forte; 17—18¹/₁₂ forte; 18¹/₁₂—21¹/₁₂ piano, wobei die linke Hand Takt 19 forte spielt; 21¹/₁₂—32¹/₁₂ forte; 32¹/₁₂—41¹/₁₂ piano; 41¹/₁₂—42¼ forte; 42¼—43¹/₁₂ piano: 43¹/₁₂—44¼ forte; 44¼—45¹/₁₂ piano; dann forte bis zum Schluß.

angelegt ist die Es dur-Fuge aus demselben Teil: Takt 1—30 forte; 30—58 piano, nur mit Forteherausarbeitung des Themas; 59 bis zum Schluß forte. Auch die Cis moll-Fuge aus dem ersten Teil verlangt eine derartige Ausführung. Für die Steigerung innerhalb des forte reflektiert Bach auf dynamische Mittel erst in zweiter Linie: er steigert durch die Fülle und die Art des Zusammenwirkens der Stimmen.

Meistens gelingt es nicht, die innere Notwendigkeit des Eintretens des piano auf eine solche Evidenz zu bringen. Man muß sich dann mit einer gewissen vertrauenerweckenden Wahrscheinlichkeit begnügen. So, wenn man in der F dur-Fuge des zweiten Teiles das piano mit Takt 29 beginnen und mit der zweiten Hälfte von Takt 66 für die linke Hand aufhören läßt, der dann die rechte in Takt 70 für die Mittelstimme, in der zweiten Hälfte von 73 auch für die Oberstimme folgt; so, wenn man in der G moll-Fuge des ersten Teils das forte mit Takt $12^1/_4$ beschließt, das folgende piano ausführt und nur immer das Thema, wo es vorkommt, hervorhebt, um mit Takt 28 das Schlußtutti beginnen zu lassen; so, wenn man in der C dur-Fuge aus dem ersten Teil das piano mit Takt 14 einsetzen und bis 24 dauern läßt; so, wenn man in der D dur-Fuge des zweiten Teils das forte bis Takt 16 durchführt, piano spielt bis Takt $27^1/_2$ und dann schon das Schlußtutti eintreten läßt.

Bei gar vielen Fugen und Präludien ist aber alles Suchen vergebens. Man entdeckt in ihnen keinen dynamischen Plan, der nicht ebensogut durch einen andern ersetzt werden könnte, und legt es zuletzt mehr darauf an, das Thema zur Geltung zu bringen und auf alle größeren Kontraste zu verzichten. Als Beispiel sei die F moll-Fuge aus dem zweiten Teil genannt. In der G moll-Fuge des zweiten Teils ist wohl klar, daß mit Takt 67 das Schlußtutti einsetzt; wie weit sich aber das vorhergehende piano nach rückwärts erstreckt, wird nicht so deutlich. Man könnte versucht sein, es schon mit Takt 40 beginnen zu lassen.

Falsches Modernisieren bedeutet es, wenn man eine Kadenz, die einen Fortesatz beschließt, diminuendo ausklingen läßt, um zum folgenden piano überzuleiten, oder den Schluß eines Pianosatzes anschwellen läßt, um unvermerkt ins forte zu gelangen. Dadurch werden die Terrassen, auf die hier alles ankommt, abgetreten und die Plastik im Aufbau des Stückes zerstört. Die Bachsche Kadenz

ist etwas Solides und muß in der Tonstärke des Abschnittes, den sie beschließt, gehalten werden. In der unvermittelten Opposition liegt der Reiz. Das ersieht man schon aus den Brandenburger Konzerten. Die Tuttistimmen hören plötzlich auf, und das Concertino der Solostimmen hängt frei in der Luft, nachdem es auf den letzten Akkord des Tutti eintrat.

Zu Unrecht modernisiert man ferner, wenn man pianissimo anfängt oder so schließt. Ebensowenig als es in einem von Bach mit Angaben versehenen Klavierstück oder in einem Brandenburger Konzert oder in einem Orgelstück vorkommt, daß anders als in der starken Klangfarbe begonnen und aufgehört wird, ebensowenig darf dies bei einem Stück des Wohltemperierten Klaviers unternommen werden. Diese Regel will dem modern-pianistisch denkenden Spieler zunächst nicht in den Sinn. Sie erscheint ihm zopfig. Je länger man jedoch Bach spielt, desto mehr kommt man von allem Gekünstelten und Geistreichen ab und empfindet nur noch das Einfache als das Richtige.

Zuletzt wagt man dann sogar das Esmoll- und Bmoll-Präludium aus dem ersten Teil mit einer schön gesättigten Klangfarbe zu beginnen und zu beschließen und sie groß pathetisch, statt fein sentimental, wie wir es gewöhnt sind, aufzufassen. Danach wäre das Esmoll-Präludium so durchzuführen, daß die Akkorde, ob sie oben oder unten liegen, immer piano, alles aber, was zum bewegten Thema gehört, dazu auch alle Kadenzen, forte wiedergegeben werden. Im Bmoll-Präludium beginnt man mit einem lebhaft nuancierten forte; Takt 13 und 14 sind piano zu halten; nachher setzt man wieder mit einem weichen forte ein, das man bis zum drittvorletzten Takte steigert. Die Schlußkadenz führe man wieder mit dem weichen forte aus.

Ein weiterer Fehler, der ebenfalls in dem pianistischen Empfinden unserer Zeit begründet liegt, besteht darin, daß in einer Fuge alles dem Herausarbeiten des Themas geopfert wird, wobei man dann, sobald dieses eintritt, den andern obligaten Stimmen einen Klaps auf den Mund gibt, so daß der Hörer wohl das Thema, nicht aber die Fuge zu hören bekommt. In Zwischensätzen ist es natürlich, daß man das Thema, wo es angeht, gewissermaßen auf einem besondern Klavier spielt. Aber im logischen Anfangs- und Endaufbau der Fuge haben alle obligaten Stimmen das gleiche Recht, und das Thema darf nur als primus inter pares sich durchsetzen.

Aus dem bisherigen ergibt sich schon, daß es auf dem Klavier

wie auch auf der Orgel nicht statthaft ist, ein Thema pianissimo zu beginnen und es dann in einer fortgesetzten Steigerung bis zum Schluß fortissimo durchzuführen, als ob man es dem Hörer zuerst als Kätzchen und dann in den sämtlichen Entwicklungsstadien, in denen es sich zum Löwen reckt, präsentieren wolle. Jedes Bachsche Thema, ob es Freude oder Schmerz ausdrückt, ist mit dem Gewande des Erhabenen bekleidet. Auf diese Art muß es gleich zu Anfang auftreten. Jedoch ist zuzugestehen, daß wir als moderne Musiker Mühe haben, von dem Gedanken einer von Anfang bis zu Ende durchgehenden Steigerung bei Bach loszukommen. Es gibt noch viele Künstler, die der Meinung sind, daß das Wesen der Fuge überhaupt und der Bachschen im besondern in einer vom piano zum fortissimo sich auswirkenden Steigerung bestehe.

Die eben entwickelten Gesetze der Plastik der Bachschen Musik stammen nicht aus einer Tradition, sondern liegen in seinen Werken selbst begründet. Sie besagen, daß man bei Bach nichts erreicht, wenn man seine Kompositionen mit pianissimo, piano, mezzoforte, forte, fortissimo, crescendo und decrescendo übersät, als wären sie für Ziehharmonika geschrieben, sondern entweder die Herausarbeitung eines großzügigen dynamischen Planes erstreben soll, oder sich zur Durchführung des Stückes in einer einheitlichen Klangstärke entschließen muß.

Pedantisch kann diese Auffassung nur dem erscheinen, der meint, sie erhebe die Monotonie zum künstlerischen Prinzip. Das Gegenteil gerade ist der Fall. Die sich auf einen größeren oder kleineren Abschnitt erstreckenden Klangstärken müssen im Detail auf das reichste nuanciert werden, aber so, daß diese Schattierungen sich innerhalb der Grenzen des betreffenden Stärkegrades halten. Bach liebte das Klavichord so sehr, weil er darauf diese Detailnuancierung ausführen konnte, und der Zauber seines Spiels für die Zeitgenossen bestand wohl gerade in dieser Lebendigkeit der Einzelheiten des Vortrags. Demnach wäre bei ihm zu unterscheiden zwischen einer architektonischen Dynamik, die es mit der Darstellung der großen Linie zu tun hat, und einer neben ihr einhergehenden Detaildynamik, die diese Linie lebendig macht. Die letztere könnte man fast als deklamatorische Dynamik bezeichnen, weil sie es gewissermaßen mit dem Tonfall in der musikalischen Rede zu tun hat.

Bachs Musik ist Gotik. Wie in dieser der große Plan aus

dem einfachen Motiv herauswächst, sich aber nicht in starrer Linie, sondern im reichsten Detail entfaltet und nur dann wirkt, wenn alle Einzelheiten wirklich leben, so ist der Eindruck eines Bachschen Stückes auf den Hörer davon abhängig, daß er die große Linie und das Detail miteinander, gleich klar und gleich lebendig, vom Spieler vermittelt bekommt.

Setzt man an Stelle dieser doppelten architektonischen Dynamik die einheitliche, moderne Gefühlsdynamik, wie sie in Beethovens Werken zutage tritt, so hat man nicht weniger als alles getan, um Bach unverständlich zu machen, da man die großen und die kleinen Nuancen in eins gemengt hat[9].

Die Präludien in Esmoll und Bmoll des ersten Teils in einer einzigen Klangstärke durchführen, heißt also nicht, sie monoton spielen, sondern sie mit ergreifend einfachem Pathos deklamieren, auf sentimentale Effekte verzichten und allen Reichtum in der vollendeten und fesselnden Schattierung eines vornehmen forte suchen.

Es handelt sich also bei Bach darum, innerhalb eines forte noch ein piano und ein forte sich abheben zu lassen und das piano auf dieselbe Weise zu schattieren. Unser mezzoforte kennt der Meister nicht. Das Zeichen *mf* kommt bei ihm nicht vor. Er hat das Verbindungsstück zwischen piano und forte herausgebrochen. Hingegen unterscheidet er — seine Vortragszeichen in den Kantatenpartituren beweisen es — innerhalb des piano noch ein pianissimo. Das mezzoforte macht ein Bachsches Stück uninteressant. Das gilt nicht nur für die Klavier- und Orgelwerke, sondern auch für die Orchesterkonzerte und Kantaten. Wenn ein Orchestersatz nicht wirkt, kann man sicher sein, daß dies in der Hälfte der Fälle durch die uncharakteristische Klangstärke verschuldet ist. Nun will es das Unglück, daß unsere Klavierspieler

[9] Dies ist in der Czernyschen Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers (1837) der Fall. Man frägt sich, ob der Herausgeber die zahllosen crescendi und decrescendi, die sich in Wellenlinien über das Stück hinbewegen, beim Spielen wohl auch selber wiedergegeben hat. Interessant ist, daß er sich für seine Angaben auf Beethoven beruft, von dem er die Präludien und Fugen öfters vorgetragen hörte. Die Steingräbersche und die Ricordische Ausgabe sind mit Nuancen schon viel sparsamer. Im Prinzip aber stehen sie auf demselben Standpunkte wie Czerny, da sie eine Dynamik bieten, die nicht aus dem natürlichen Plane des Stückes erwächst, sondern an dasselbe herangetragen wird. Der Spieler wird sie nie in dem wahren künstlerischen Sinn als „notwendig", sondern immer mehr als „zufällig" empfinden.

und Instrumentisten wohl über ein mezzoforte, aber weder über ein reiches, modulationsfähiges piano noch über ein ebensolches forte verfügen. Darum ist die Forderung, so merkwürdig sie klingen mag, nicht unberechtigt, daß, wer Bach interpretieren will, vor allem einmal lerne forte und piano zu spielen.

Eigentlich aber kommt bei Bach die Hauptrolle weniger den dynamischen Schattierungen als der Phrasierung und Betonung zu. Das ersieht man ohne weiteres, wenn man einen Blick in eine jener wertvollen Orchesterpartituren wirft, welche er mit Vortragsbezeichnungen ausgestattet hat. Mit Recht stellt ihn Seiffert in seiner schönen Abhandlung über „Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen"[10] hierin in Gegensatz zu Händel. „Bei Händel", schreibt er, „überwiegt die Sorge um die dynamischen Effekte weitaus; für die Phrasierung genügen ihm gelegentliche Hinweise. Bach gibt herzlich wenig dynamische Andeutung; um so sorgfältiger phrasiert er dafür die Orchesterstimmen." Wenn Seiffert zur Erklärung dieses Unterschiedes darauf hinweist, daß Händel über geschulte Orchestervirtuosen, Bach nur über Stadtpfeifer verfügte, so genügt dies nicht. Der Grund des verschiedenen Verhaltens liegt in der Verschiedenheit der Musik begründet. Bachs Werke verlangen eine charakteristische und subtile Phrasierung der Themen und der Stimmen, weil von dieser die Wirkung des Ganzen bei ihm fast ausschließlich abhängt. Händels Themen und Passagen hingegen bewegen sich mehr in der gewöhnlichen Bahn und erfordern keine so individuelle Phrasierung.

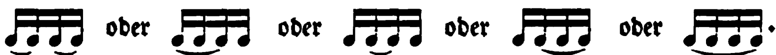
Im allgemeinen darf man den Grundsatz aufstellen, daß bei Bach jedes Thema und jeder Lauf so zu gliedern ist, als ob man ihn auf einem Bogeninstrument ausführte. Das gilt für das Klavier nicht minder als für die Holzblasinstrumente. Derjenige spielt die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers den Bachschen Intentionen gemäß, der bestrebt ist, sie so wiederzugeben, als hätte er nicht ein Tasteninstrument, sondern ein Quartett oder Quintett zur Verfügung. Das Ideal der ganzen Spielart muß dahin gehen, die Töne so untereinander zu verbinden, als würden sie nicht nacheinander angeschlagen, sondern als führte man mehrere Bogen miteinander über die Saiten.

Daß Bach in seine Klavierwerke keine Phrasierungen und Bin-
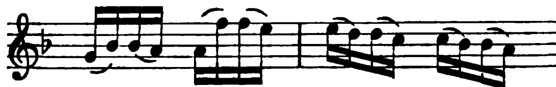
[10] Bachjahrbuch 1904, S. 59.

bungen eintrug, liegt einerseits daran, daß dies damals nicht üblich war, weil man den „ausübenden Künstler“ in unserm Sinne noch nicht kannte, andrerseits daran, daß als Spieler fast ausschließlich seine Söhne und Schüler in Betracht kamen, die mit seinen Prinzipien vertraut waren. In den Werken für Klavier mit andern Instrumenten bietet die Klavierpartie des öfteren Phrasierungsangaben, weil Bach es für notwendig hielt, daß der Klavierspieler mit dem Instrumentisten in der Phrasierung übereinstimme. Man lese manche Stücke der Violinsonaten und unter den Klavierkonzerten das in Adur (Nr. 4) daraufhin durch. Am wichtigsten aber sind die Punkte und Bindungen in den Orchesterstimmen der Brandenburgischen Konzerte und gewisser Kantaten. Wer diese studiert, kann nicht im Zweifel sein, wie es mit der Phrasierung der Klavierwerke zu halten sei.

Das gebundene Spiel, das als das Charakteristische der Bachschen Schule angesehen wird, ist, wie schon bei den Orgelwerken bemerkt wurde, nicht etwas Gleichförmiges, sondern begreift eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Verknüpfung und Gruppierung der einzelnen gleichwertigen Noten in sich. Vier Sechzehntel sind für den Meister nicht vier Sechzehntel, sondern das indifferente Material für ganz verschiedene Gebilde, je nachdem er sie untereinander verbindet:
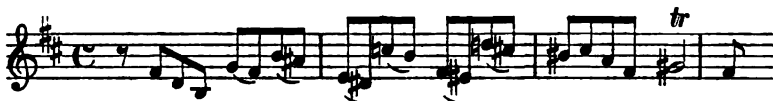


Die letztere Verknüpfung, die sonst überall fast als einzige dominiert, tritt bei ihm durchgängig zugunsten der anderen, weit charakteristischeren Bindungen zurück. Gruppierung der Noten zu je zweien kommt vorzugsweise da zur Anwendung, wo das zweite und dritte Sechzehntel denselben Ton gemeinsam haben. In diesen Fällen erscheinen alsbald Bachs kurze Bindebogen, als hätte er Angst, man könnte ihn mißverstehen. So gleich auf der ersten Seite des Italienischen Konzerts:



Dieselbe Gruppierung findet sich in gewissen Fällen auch da, wo keine der Noten wiederholt wird. Nur wird man dann gewöhnlich bemerken, daß es sich um Sekundenschritte handelt. Für die Hmoll-
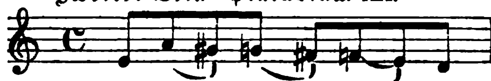
Fuge aus dem ersten Teil schreibt Bach diese gepaarte Bindung vor, da sie ihm nicht ganz selbstverständlich schien:



Es kann nicht genug darauf hingewiesen werden, daß die zweite der gebundenen Noten nur wie ein Hauch gespielt werden darf. Ein Bachkenner wie Gevaert in Brüssel möchte dafür am liebsten die Schreibweise [notation] eingeführt haben[11].

Dieses Betonungsgesetz gilt natürlich nur für den normalen Fall, daß die erste der zwei gebundenen Noten mit dem stärkeren Taktteil zusammenfällt. Im umgekehrten Fall ist die zweite gewichtig betont, und die erste kommt nur als Anlaut in Betracht:

Zweiter Teil. Präludium XX.



Der Rhythmus, in welchem die vierte von den drei ersten Noten frei absteht, tritt im Presto des Italienischen Konzerts auf, wo Bach zum Überfluß die letzte Note noch punktiert, damit sie ja richtig von den andern abgehoben wird:

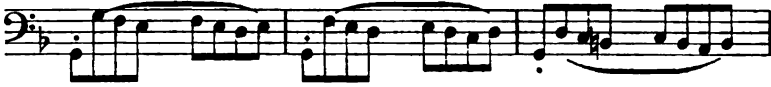


Weitaus am verbreitetsten aber ist die Kombination, in welcher die drei letzten Noten gebunden der freien ersten gegenüberstehen. Auch hier wahrt Bach die Freiheit der ersten noch durch einen Punkt. So gleich im Anfang des Italienischen Konzerts:
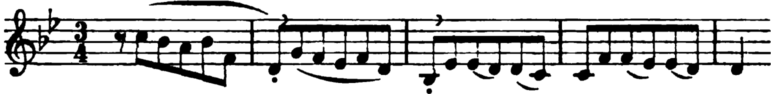


[11] In seinem Klavierauszug der Matthäuspassion führt er diese Schreibweise für den Schlußchor des ersten Teils durch (Ed. Lemoine, Paris-Brüssel).

Auch in einer größeren Reihe gebundener Noten ist zuweilen die erste von den andern abzugliedern. Den Baß im Presto des Italienischen Konzerts läßt Bach folgendermaßen phrasieren:

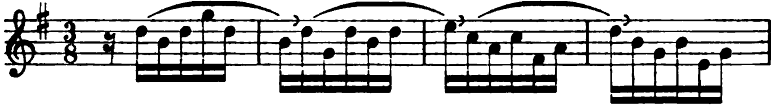


Der Punkt soll nur bedeuten, daß die Note nicht mit den folgenden zusammengehört. Mit den vorhergehenden ist sie aber eng verbunden. Nach unserer Notierung drückt man dies wohl am besten so aus, daß man die abgehobene Note noch in die vorhergehende Bindung hineinzieht. Also:
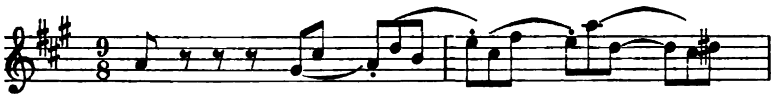
Fuge in B dur (Zweiter Teil).
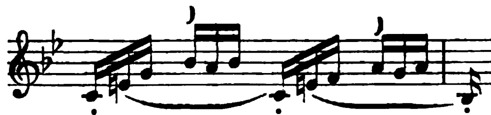


Fuge in G dur (Zweiter Teil).



Auch in dreiteiligen Gruppen ist der erste Taktteil sehr oft nicht der Ausgang einer Bindung, sondern das Ende der vorhergehenden. In Bachs Sinn wird man das Thema der A dur-Fuge aus dem ersten Teil daher so phrasieren:



Sogar bei reinen Triolen wirkt es in gewissen Fällen vorteilhaft, wenn man die zweite und dritte Note wie durch eine leise Atmung von der ersten absetzt. Im achten Takt des B dur-Präludiums aus dem zweiten Teil wäre demnach zu spielen:
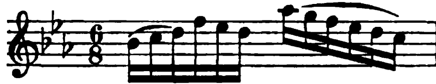


Diese Phrasierung ist bei Bach darum so verbreitet, weil seine Themen und Figuren auch da, wo es durch die Takteinteilung äußerlich nicht ersichtlich ist, gewöhnlich Auftaktcharakter besitzen. Die Betonung geht also nicht von einem Akzent aus, sondern strebt aus einer unbetonten Periode auf einen solchen zu. Wer in Gleichwert aufeinanderfolgende Noten bei Bach so spielt, wie er es aus Czernys Schule der Geläufigkeit oder aus Clementi und Cramer gewohnt ist, begeht einen schweren Fehler. Bei diesen besteht die Legatophrasierung darin, daß man von einer betonten Note ausgeht und die andern in möglichster Gleichwertigkeit aneinanderreiht. Bachs legato aber ist viel unklaviermäßiger und lebendiger. Unter dem großen Bindebogen wimmelt es bei ihm von unzähligen kleinen, die die Noten zu Untergruppen zusammenraffen. Die Gleichwertigkeit der Töne existiert bei ihm in den Läufen auf dem Klavier ebensowenig wie auf der Violine. Sie haben alle relativen Wert, und zwar den, der ihnen nach ihrem Platze in der besonderen Bindung zukommt.

Das begreift sich schon aus historischen Gründen. Das monotone legato, das unsere Klavierschulen beherrscht, konnte erst aufkommen, nachdem der Daumenuntersatz zum einzigen Prinzip des Fortrückens auf den Tasten ausgebildet worden war. Solange man noch mit Überschlagen anderer Finger untereinander oder einfachem Fortrücken der Hand operierte und Tonleitergänge mit 3 4 3 4 3 4 oder 5 4 3 2 2 1, wie Bach es seinen Sohn im Klavierbüchlein lehrt, spielte, war ein solches legato eben unmöglich. Bindungen zweiter Ordnung erwuchsen schon aus der Art des Fingersatzes. Darum ist des Meisters legato, mit dem gewöhnlichen pianistischen verglichen, um so viel reicher und variierter als sein Fingersatz reicher und mannigfaltiger war als der unsrige. Man meine nicht, Bach richtig gebunden zu spielen, wenn der Fingersatz mit Daumenuntersatz und komplizierten Fingersubstitutionen sich auf dem Papier korrekt ausnimmt und die Gewähr bietet, daß jede Note bis auf das letzte Hunderttausendstel ihres Wertes ausgehalten wird. Die richtige Bindung und der richtige Fingersatz sind die, welche die von Bach gedachte Mannigfaltigkeit in dem Zusammenschluß der Noten und die damit gegebenen Akzente zur Geltung bringen, d. h. die, welche „klingen".
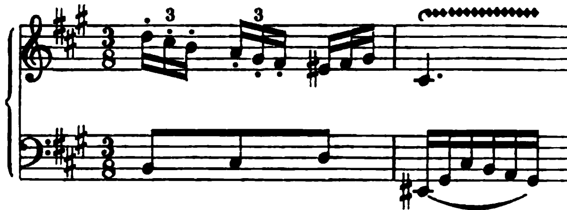
Das Bachsche staccato deckt sich wohl nur in seltenen Fällen mit unserm leichten modernen. Es ist nicht eine Art von pizzicato, das man auf der Taste ausführt, sondern entspricht mehr kurzen,

schweren Bogenstrichen. Darum wirkt es als Akzentuierung und nicht als Erleichterung der betreffenden Note. Nach unserer Notierung würde man es eher mit einem kurzen Strich, als mit einem Punkt bezeichnen.

Größere Achtel- oder Sechzehntelpassagen in staccato kommen bei Bach kaum vor; das Abheben der Noten ist für ihn immer nur eine vorübergehende Unterbrechung des legato. Vielleicht sind in Stellen wie[12]:



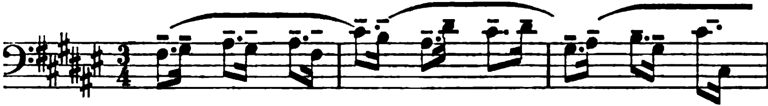
die Sechzehntel zwischen den beiden Bindebogen staccato, und zwar diesmal leicht, nicht schwer zu spielen. Nach gewissen Andeutungen in Orchesterstimmen will es überhaupt scheinen, als ob auf den schwächsten Taktteilen des $^6/_8$ Taktes und der ihm verwandten Arten, wenn es sich um eine ganz gleichmäßige Bewegung handelt, ein leichtes staccato das legato des öfteren ablösen könnte. Im allgemeinen aber besteht wohl die Regel zu Recht, daß Bachs staccato nicht in homogener Bewegung auftritt und nicht leicht, sondern schwer ist. Ein interessanter Fall, wo er ein staccato geradezu zum Belasten eines Taktes benutzt, findet sich im Schlußallegro des Klavierkonzerts in A dur:



Der Ubergang ist hier in jeder Hinsicht so schroff, besonders da auf dem Triller noch das Orchester einsetzt, daß auf den Triolen gewissermaßen gebremst werden muß. Würde man sie mit leichtem staccato spielen, so liefe man Gefahr, hier den Intentionen, die Bach das staccato diktierten, geradewegs entgegen zu handeln.

[12] Aus dem Siciliano der vierten Sonate für Klavier und Violine. Takt 9. Bindebogen von Bach.
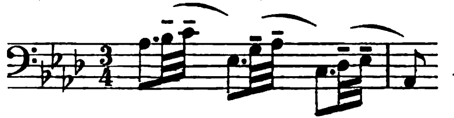
Der einzige Rhythmus, der immer in abgestoßenen Noten wiedergegeben werden muß, ist der, mit welchem Bach das Feierliche ausdrückt: . Man löse die zweite Note von der ersten los, lasse sie auf die folgende zustreben und spiele sie eher zu schwer als zu leicht, um den Eindruck einer etwas steifen Feierlichkeit, den Bach damit in manchen Sarabanden und Giguen hervorbringen will, nicht zu verwischen. Im Baß des Fis dur-Präludiums aus dem zweiten Teile spiele man also:



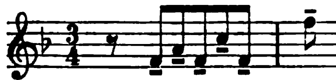
Auch schrecke man nicht davor zurück, ganze Stücke, wie z. B. das G moll-Präludium des zweiten Teils, wenn sie ausschließlich in diesem Rhythmus gehalten sind, ohne eine einzige wirklich gebundene Note durchzuführen.

Die Rhythmen und mit all ihren Varianten verlangen eine gewisse Belastung der kurzen Noten, als wäre zu befürchten, sie könnten unbeachtet vorübergehen. Je kürzer sie dem Taktwerte nach werden, desto mehr muß man darauf sehen, sie zur Geltung zu bringen. Man gelangt dann dazu, sie etwas von der Hauptnote zu lockern und sie mit dem schweren staccato zu spielen. Zum Beispiel:
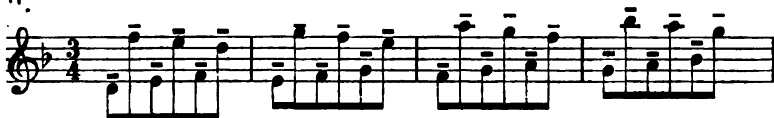
Wohltemperiertes Klavier. Zweiter Teil, Präludium XVII.



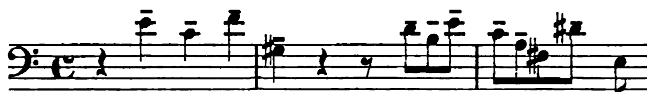
Woraus ist zu ersehen, ob Notenkomplexe staccato zu spielen sind? Zunächst ist das staccato geboten, wenn die Aufeinanderfolge in charakteristischen oder weit auseinanderliegenden Intervallen verläuft. Unter diese erste Regel fallen alle Themen, die irgendwie „sprunghaft" bewegt sind. Das bekannteste Beispiel dürfte wohl das Thema der F dur-Invention sein:



Auch das Thema der Choralphantasie „Jesus Christus unser Heiland" aus dem dritten Teil der Klavierübung ist staccato zu spielen:
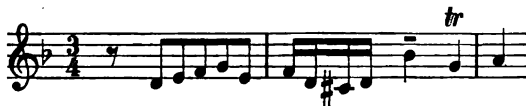


Das Thema der Amoll-Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers ist folgendermaßen auszuführen:



Daß die Viertel in diesem Thema nur so wiedergegeben werden konnten, galt Bach als selbstverständlich. Für die Achtel wäre es aber immerhin möglich gewesen, daß jemand zwischen staccato und legato schwankte. Darum hob er den Zweifel, indem er sie mit Punkten versah. Er ahnte freilich nicht, daß er den Spieler kommender Generationen damit in Versuchung führte, die Viertel, weil sie keine Punkte haben, zu binden und ihnen die Staccatoachtel entgegenzustellen.

Die zweite Regel von der Anwendung des staccato bei Bach wäre etwa dahin zu formulieren, daß jede Unterbrechung einer gleichmäßigen Bewegung zugleich aus der allgemeinen Bindung heraustritt. Als typisches unter den unzähligen Beispielen sei das Thema der Dmoll-Fuge aus dem ersten Teil angeführt, bei welchem Bach selber den Staccatopunkt durch das ganze Stück hindurch einträgt:



Hier tritt wohl am deutlichsten zutage, daß das Prinzip der Bachschen Phrasierung auf eine ideale Bogenführung zurückgeht. Diese allgemeine Regel erleidet jedoch eine Beschränkung. Nur die Unterbrechung, die sich in Zick-Zack-Linie bewegt, wird staccato gespielt. Verläuft sie rein aufsteigend oder rein absteigend in gleichmäßigen, nebeneinander liegenden Intervallen, so ist sie legato auszuführen.

Es gibt also zwei Urideen, aus denen sämtliche Bachschen Themen entsprungen sind. Die erste ist die Anschauung von den differenzierten Bindungen; die zweite, die Vorstellung des als rhythmische Unterbrechung des legato auftretenden staccato. Darum darf die Phrasierung der Themen nicht genialen Einfällen überlassen werden, sondern muß sich aus den Grundregeln über legato und staccato bei Bach ableiten. Jeder Spieler ist in der Lage, sich über die typischen Kombinationen, die aus der Differenzierung der Bindung und aus dem Zusammenwirken von legato und staccato entstehen, klar zu werden und so gewisse Gruppen innerhalb der Bachschen Themen zu entdecken.
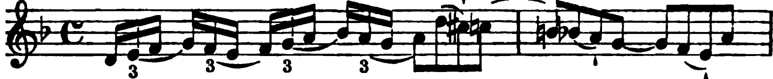
Einige Beispiele aus dem Wohltemperierten Klavier mögen als Erläuterung dienen.

Themen rein aus differenzierten Bindungen bestehend:

Zweiter Teil, Präludium XX.
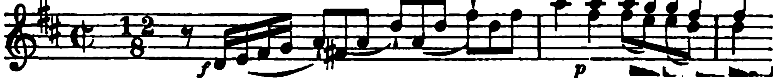


Zweiter Teil, Fuga VI.



Erster Teil, Fuga X.



Zweiter Teil, Präludium V.
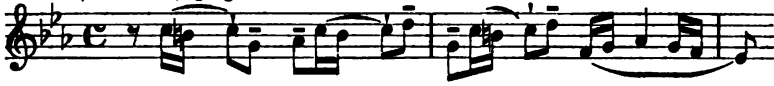


Zweiter Teil, Präludium II.

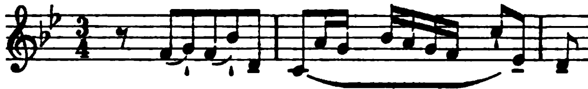


Themen aus legato und staccato:

Erster Teil, Fuga II.



Erster Teil, Fuga XXI.



Erster Teil, Fuga XVI.



Erster Teil, Fuga I.
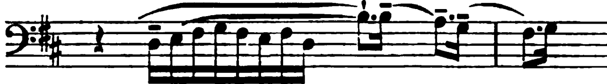


Erster Teil, Fuga XV.
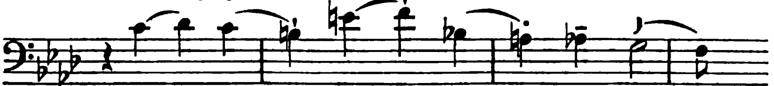


Erster Teil, Fuga XI.
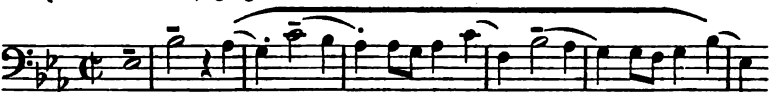


Erster Teil, Fuga V.



Erster Teil, Fuga XII.



Zweiter Teil, Fuga VII.



Mit der Frage der Phrasierung hängt die der Akzentuierung aufs innigste zusammen und ist durch die richtige Lösung der ersten zugleich mitgelöst. Schon für die Bindungen wurde bemerkt, daß Bachs Themen vorzugsweise in großen Auftakten konzipiert sind. Unbetonte Noten sind bei ihm nicht einem Akzent angehängt, sondern streben einem solchen zu. Bach rhythmisch spielen heißt also nicht die starken, sondern die betonten Taktteile akzentuieren. Mehr als bei irgend einem andern Künstler ist bei ihm die Takteinteilung nur eine äußere Verpackung von Themen, deren Metrik überhaupt nicht mehr in einfachen Taktarten darzustellen ist. Der erste, der dies klar ausgesprochen hat, ist Rudolf Westphal in seiner metrischen Studie über die C Takt-Fugen des Wohltemperierten Klaviers, in welcher er immer wieder darauf hinweist, daß diejenigen, die sich bei Bach an die Taktstriche als Grenzen der rhythmischen Glieder halten, ihn unrhythmisch spielen[13].
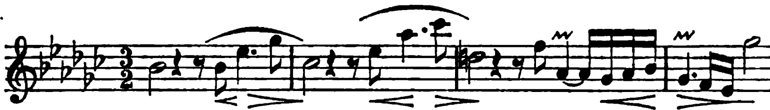
In einem Bachschen Thema drängt und strebt alles nach einem Hauptakzent. Auf ihn hin ist alles unruhig, chaotisch. Bei seinem Eintreten löst sich die Spannung. Mit einem Schlage wird alles Vorhergegangene klar. Man versteht, warum die Noten in diesen Intervallen und in diesen Werten auftraten. Das Chaos wird zur Ordnung, die Unruhe zur Ruhe. Mit scharfen Rändern geprägt, liegt das Thema vor dem Hörer. Fehlt aber diese Betonung und wird an Stelle der im Rhythmus des Themas herauszuarbeitenden Note eine im Rhythmus der Takteinteilung ausgezeichnete akzentuiert, so hat der Hörer keinen Gesamteindruck, sondern hält einen aus mehreren Stücken zusammengelöteten Satz in der Hand, der ihm immer wieder auseinanderfällt. Das soll natürlich nicht heißen, daß nicht auch bei Bach der thematische Akzent und die Taktbetonung zusammentreffen können. Wenn es der Fall ist, ist es aber mehr Zufall.

Daß die Bachsche Musik viel lebendiger und zugleich viel klarer wird, wenn man den Hauptakzent auf die charakteristischen Noten wirft, kann jeder alsbald einsehen, wenn er es praktisch versucht und es wagt nach dem Wesen des Themas zu betonen, statt jeden Satz in einem An- und Abschwellen verlaufen zu lassen, wie

[13] Rudolf Westphal. Die C Takt-Fugen des Wohltemperierten Klaviers. Musikalisches Wochenblatt. Leipzig 1883. S. 237 ff. Die Richtigkeit seiner Beobachtungen über Bach bleibt bestehen, wenn man auch seine allgemeine Anschauung von der Metrik in der Musik nicht teilt.

wir es gewohnt sind. Das Schlußdiminuendo in all seinen Schattierungen, das wir aus bloßer Gewohnheit überall anbringen, ist einer der schlimmsten Feinde des stilgemäßen Bachspiels.

Um was es sich handelt, läßt sich am besten am Thema des Esmoll-Präludiums erläutern. Gewöhnlich hört man es so:



Es lautet aber:

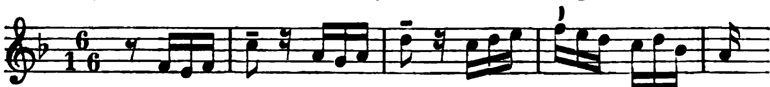


Spielt man es auf diese Art, so bekommt das in Dialogform gehaltene Stück einen viel größeren inneren Zusammenhang.

Über die äußeren Kennzeichen der bei Bach zu betonenden Note könnte man versucht sein, eine doppelte Regel aufzustellen, die zwar recht äußerlich und unvollkommen erscheinen mag, in der Mehrzahl der Fälle aber gute Dienste leistet.

Betont wären danach zum ersten die Noten am Ende einer in einer gewissen Richtung verlaufenden Linie, ob diese nun in einem Stück durchgeführt wird, oder mehrmals abbricht und in einzelnen Stücken verläuft. Im letzteren Falle bilden die Endnoten jedes Stücks Vorakzente, die in Steigerung auf den des letzten, als den Hauptakzent hinleiten. Gerade solche periodisch gegliederte Themen werden am meisten mißverstanden. Beispiele der richtigen Betonung:

Wohltemperiertes Klavier. Zweiter Teil. Fuga XI.



Hier hört man gewöhnlich wohl die beiden ersten Akzente; der dritte aber, auf dem f, der sie krönen soll, fällt unter den Tisch, und so läuft das Thema in der Fuge herum, wie das arme Gespenst, das seinen Kopf unter dem Arm trägt.

Wohltemperiertes Klavier. Zweiter Teil. Fuga XVII.
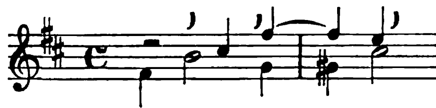


Hier steht es ähnlich wie in dem vorhergehenden Fall. Für den ersten Akzent entzieht sich der Spieler noch den Lockungen des dritten Taktteils, der um Betonung bittet; dem ersten Taktteil des zweiten Taktes aber kann er nicht widerstehen, sondern respektiert die traditionellen Rechte einer Note, die sich in so vornehmer Stellung befindet, und gibt dem As, was dem Des zukommen sollte, ohne zu bemerken, daß die auf diese letzte Note folgenden Sechzehntel nur ein ideales Aushalten derselben auf die Auflösung ins C hin bedeuten.

Träger des Haupttones sind zweitens diejenigen Töne, auf denen eine Bewegung mit einer gewissen Plötzlichkeit abgebrochen wird, ob die Note nun synkopiert oder nicht synkopiert erscheint. Tatsächlich wird es sich in den meisten Fällen entweder um ein auffälliges Intervall oder eine Synkope handeln. Dieses plötzliche Anhalten ist charakteristisch für eine Reihe Bachscher Themen. Will man es verwischen, indem man die starken Taktteile betont, so kommt eine gequälte Figur heraus. Hebt man es aber durch Akzentuieren hervor, so erscheint alsbald der große natürliche Zug in diesem eckigen Wesen.

Darum darf man durchweg alles, was sich wie ein auffälliges Intervall oder wie eine Synkope ausnimmt, vertrauensvoll betonen.
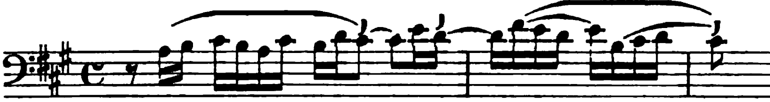
Das gilt bis ins Detail. Im Hmoll-Präludium des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers scheint die natürliche Taktbetonung durch die regelmäßige Achtelbewegung im Baß gefordert. Man akzentuiere aber:



so wird sich alsbald herausstellen, daß sich in diesem rhythmischen Antagonismus zwischen den Oberstimmen und dem gleichmäßigen Baß das Leben des Tonstückes auswirkt. Unnötig ist, darauf hinzuweisen, daß hier die betonten Noten von den vorhergehenden abzuheben sind.
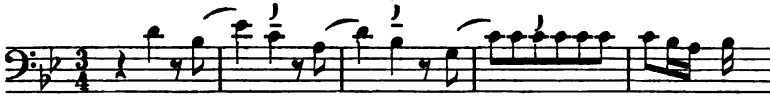
Als Typen synkopiert zu betonender Themen seien angeführt:

Wohltemperiertes Klavier. Zweiter Teil. Fuga XIX.



Daß man die letzte Note mit dem Hauptakzent bedenken muß, was man zunächst kaum wagt, ergibt sich aus dem Verlauf und besonders aus dem Schluß des Stückes. Die zwei Synkopen sind also nur Vorakzente, die auf diesen letzten hinweisen.

Wohltemperiertes Klavier. Zweiter Teil, Fuga XVI.
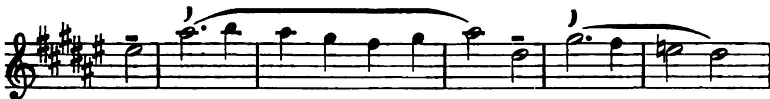


Hier kann man zweifelhaft sein, ob diese Betonung nicht zu gewagt ist. Bei öfterem Spielen wird sie einem zuletzt richtiger vorkommen, als die an sich einleuchtendere auf dem ersten Taktteil. Besonders wird durch die synkopierte Betonung Leben in die sonst monotonen sieben Achtel auf derselben Note gebracht.

Wohltemperiertes Klavier. Erster Teil. Fuga VIII.



Bei diesem Thema wird so recht klar, wie wenig die Takteinteilung bei Bach für die Betonung des Themas zu bedeuten hat. Daß die konsequente synkopische Akzentuierung hier das einzig Richtige ist, bezeugt der Meister am Schlusse selbst. Als hätte er Spieler und Hörer genug intriguiert, bringt er das Thema in Vergrößerung so, daß die Synkopen auf die starken Taktteile fallen:



Daß die Synkope dem benachbarten starken Taktteil den Ton wegnimmt, gilt auch für das lebendige Thema des Seitensatzes im ersten Teile des Italienischen Konzerts. Gewöhnlich betont man es folgendermaßen:



Dabei tritt das treibende Prinzip in seiner Struktur aber gar nicht heraus. Richtig ist allein die Wiedergabe, in welcher die beiden Synkopen als Vorakzente den Schlußakzent vorbereiten. Also:



Man könnte einwenden, daß das Akzentuieren nach den eben entwickelten Grundsätzen zu herb und rauh ist, um richtig sein zu können. Es ist aber die einzige Betonung, welche der Urwüchsigkeit der Bachschen Themen gerecht wird. Der Hörer wird das scharf Charakteristische, das hierdurch zur Geltung kommt, nicht unangenehm empfinden. Es wird ihm als elementares Leben zu Bewußtsein kommen. Jedenfalls aber wird er dabei mehr Genuß von den Fugen haben, weil er nun die Themen nicht nur, wie gewöhnlich, als Intervallensukzessionen, sondern vor allem als rhythmisches Leben erfaßt. Und es ist ganz sicher, daß auch der gebildete Hörer ein Thema im Verlauf eines Stückes nicht als Intervallensukzession, sondern in erster Linie als Wiederkehr charakteristischer Akzente verfolgt, mit welcher sich dann die Vorstellung der damit verbundenen Intervalle assoziiert.

Auf den tiefgehenden Unterschied zwischen Orgel- und Klavierthemen bei Bach ist bei den Orgelwerken hingewiesen worden. Die Orgelthemen sind fast einzig auf die Betonung auf dem starken Taktteil angelegt, weil das Geltendmachen eines andern als des Taktakzents auf diesem Instrument vollständig ausgeschlossen ist. Es fehlt ja jede Möglichkeit, eine Note vor der andern hervorzuheben. Daß dies, wenn auch in beschränktem Maße, auf dem Klavier möglich ist, nützt Bach bis zur äußerst zulässigen Grenze aus. Das Bogeninstrument vermag den Ton noch viel mehr zu individualisieren als das anschlagende Saiteninstrument. Man beachte, wie die Themen, denen man in den Instrumentalwerken des Meisters begegnet, noch viel freier und gewagter sind als die, welche in den Klavierkompositionen vorkommen.

So lebendig man den Akzent geben soll, so diskret und unaufdringlich halte man die Phrasierung. Zuletzt steht alles — alle Varietäten der Bindungen und die dazwischen eintretenden staccati — gewissermaßen unter einem gemeinsamen großen Bindebogen, der die Mannigfaltigkeit so abtönt, daß sie nicht zur Unruhe wird. Der Hörer soll die Phrasierung eigentlich gar nicht als solche bemerken; sie soll ihm nur als eine selbstverständliche und lebendige Durchsichtigkeit des Ganzen bis ins letzte Detail zu Bewußtsein kommen, so daß er selbst erstaunt, wie mühelos er diese komplizierte Polyphonie aufnimmt.

Über das Tempo in den Bachschen Klavierwerken ist wenig zu sagen. Je besser jemand Bach spielt, desto langsamer darf er, je schlechter, desto schneller muß er es nehmen. Gut spielen heißt in allen Stimmen bis ins Detail phrasieren und akzentuieren. Damit sind der Schnelligkeit gewisse technische Grenzen gesetzt. Andrerseits wird der Hörer in diesem Falle das Tempo, auch wenn es an sich nicht rasch ist, als gerade eilig genug empfinden, weil er in der Bewältigung des Details, das ihm hier entgegentritt, kaum schneller folgen könnte. Man vergesse niemals, welch komplizierten Prozeß das wirkliche Aufnehmen eines in Bachscher Polyphonie gehaltenen Stückes für jeden Musiker, auch den, der es nicht zum erstenmal hört, tatsächlich bedeutet!

Freilich, wer durch unphrasiertes und akzentloses Spiel den größten Teil des Details verwischt, darf getrost etwas rascher verfahren, damit die Sache doch einigermaßen interessant wird. Im allgemeinen aber gilt der Satz, daß die Lebendigkeit in den Bachschen Stücken nicht auf der Temponahme, sondern auf der Phrasierung und Betonung beruht. In diesem Sinne möge jeder sich bestreben, ihn recht temperamentvoll zu spielen.

Die Tempovorschriften, wo solche sind, dürfen nicht modern ausgelegt werden. Bachs Adagio, Grave und Lento sind nicht so langsam wie die unsern, sein Presto nicht so schnell wie das heutige. Darum gerät man leicht in Gefahr, seine langsamen Sätze zu gedehnt und die schnellen zu rasch zu spielen. Der Kreis der möglichen Tempi ist bei ihm ein verhältnismäßig enger[14]. Es handelt sich

[14] Darum ist nicht einzusehen, was mit unauthentischen Tempoüberschriften, die man über den Stücken anbringt, gewonnen sein soll. Metronomvorschläge bringe man bescheiden in Anmerkungen.

eigentlich mehr um verschiedene Nuancen eines nach beiden Seiten dehnbaren Moderato. Das Presto des Italienischen Konzerts wird durchschnittlich um das Doppelte zu schnell gespielt. Wer versucht, die komplizierten, durcheinandergehenden Bindungen, die Bach darin andeutet, durchzuführen, wird nicht in diese Gefahr kommen.

Daß das Allabrevezeichen bei Bach für die Temponahme nichts besagt, also den Viervierteltakt nicht auf das Doppelte beschleunigt, dürfte als ausgemacht gelten.

Das Ideal einer Ausgabe der Bachschen Klavierwerke wäre eine kritisch korrekte Originalwiedergabe, in welcher der Text nicht durch Bindebogen und dynamische Vorschriften bereichert ist. Was manche der alten Ausgaben und Bearbeitungen für Unheil angerichtet haben, ist nicht zu sagen. Viel wäre für den Augenblick erreicht, wenn sich das Prinzip durchsetzte, daß der Herausgeber, was er vom Seinigen hinzutut, auch als solches kenntlich macht, damit der Spieler, der die Originalausgabe nicht zur Hand hat, dennoch weiß, was von Bach und was nicht von ihm ist, und sich in seinem Gewissen danach richten kann. Eine Umfrage unter unserm klavierspielenden Publikum würde ergeben, daß gar viele keine Vorstellung davon haben, daß die Bindebogen und dynamischen Vorschriften nicht von Bach stammen.

Am besten wäre es, wenn unsere Bachherausgeber, dem Beispiel Busonis folgend, nicht mehr Bearbeitungen, sondern ihre „Interpretierung" der betreffenden Werke veröffentlichen wollten. Überhaupt ist Busonis Ausgabe der Chromatischen Phantasie (Simrock) eine der schönsten Leistungen auf diesem Gebiete, und fesselt auch denjenigen, der über die Grenzen des Modernisierens Bachscher Musik in gewissen Einzelheiten anders denkt, als dieser Interpret. Hoffentlich ist nun Bülows Bearbeitung dieses Werkes — wie er selber wünschen würde, wenn er noch lebte — endgültig einer vergangenen Epoche der Bachinterpretation zugesprochen.

„Instruktive" Ausgaben der Bachschen Klavierwerke begegnen der großen Schwierigkeit, daß schon die Hälfte dessen, was an Bindungen, Staccatopunkten und Akzenten erforderlich wäre, um das Lebendige des Vortrags zum Ausdruck zu bringen, hinreichen würde, den Text unleserlich zu machen. Vielleicht kommen die Herausgeber in Zukunft dazu, ihre Ansicht nicht in den Text einzutragen, sondern sie in Vorreden und Anmerkungen niederzulegen. Tatsächlich kommt

es ja nur auf die Andeutung der großen dynamischen Linien und auf die Phrasierung und Betonung des Themas an. Hieraus ergeben sich alle Einzelheiten im Verlauf des Stückes von selbst. Solche Ausgaben wären jedenfalls als das Ideal anzusehen, da sie verschiedene Möglichkeiten der Wiedergaben erörtern könnten, statt dem Spieler nur eine bestimmte aufzudrängen. Es läßt sich nicht leugnen, daß im allgemeinen gar viele Ausgaben von Klavierwerken zur Unselbständigkeit, statt zur Selbständigkeit erziehen. Für die Bachsche Musik ist dies noch viel mehr vom Übel, als für jede andere. Nur derjenige ist imstande, sie befriedigend wiederzugeben, der sich der Prinzipien des musikalischen Gestaltens, das diese Werke zum Leben erwecken kann, bewußt ist.

Vielleicht sind schon die ausführlichen Fingersätze, die unsere Bachausgaben zieren, der guten Sache nicht so förderlich, wie man gewöhnlich annimmt, weil sie den Spieler um die Mühe und den Gewinn bringen, den eigenen zu suchen.

Die eben entwickelten Prinzipien der Wiedergabe der Bachschen Klavierwerke sind vielen Beanstandungen ausgesetzt. Daß die Phrasierung der Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers vor allem an den von Bach phrasierten Orchesterstimmen zu erlernen sei, wird vielleicht als Einseitigkeit beurteilt werden; die Regeln über die Betonung können den Eindruck erwecken, als ob sie allzusehr auf die Herausarbeitung des Charakteristischen ausgingen; bei der Dynamik wird man den Einwand erheben, daß sie das Architektonische zu ausschließlich betone.

Die Berechtigung des Unternehmens ist hierdurch aber keineswegs in Frage gestellt. Vielleicht darf man sogar von einer Notwendigkeit reden, allgemeine Prinzipien über die Wiedergabe der Bachschen Klavierwerke zu formulieren; vielleicht wird sich auch herausstellen, daß sie mit den Gedanken einer Reihe unserer Bachinterpreten unter den Pianisten übereinstimmen, die ebenfalls eine besonnene Reaktion gegen das übertriebene und unordentliche Modernisieren vertreten und die künstlerische Ergründung für fruchtbringender ansehen als den sich genial gebenden Einfall.

Wieviel oder wie wenig von diesen Anschauungen sich durchsetzt, ist fast nebensächlich. Wenn sie nur zum Nachdenken und Nachprüfen anregen, haben sie ihren Zweck vollauf erfüllt.

Daß den Gedanken über künstlerische Dinge, wenn sie in Regeln

gefaßt werden, Unvollkommenes, Unbefriedigendes und ungewollt Einseitiges noch ungleich stärker anhaftet, als dies auf andern Gebieten der Fall ist, kommt dem, der die Formulierung unternimmt, jedenfalls noch empfindlicher zum Bewußtsein als dem, der sie beurteilt.

XVII. Kammer- und Orchesterwerke.

Ausgabe der Bachgesellschaft.

Band XXVII. Sechs Sonaten für Violine solo; sechs Suiten für Cello solo.
„ IX[1]. Drei Sonaten für Klavier und Flöte; eine Suite und sechs Sonaten für Klavier und Violine; drei Sonaten für Klavier und Gamba; Sonate für Flöte, Violine und Continuo; Sonate für zwei Violinen und Continuo.
„ XLV. Vier Inventionen für Violine und Klavier.
„ XLIII[1]. Drei Sonaten für Flöte und Continuo. Konzert für vier Klaviere mit Orchesterbegleitung (Vivaldi).
„ XVII. Sieben Konzerte für Klavier und Orchester; Konzert für Klavier, Flöte, Violine und Orchester.
„ XXI[1]. Drei Konzerte für zwei Klaviere und Orchester.
„ XXXI[3]. Zwei Konzerte für drei Klaviere und Orchester.
„ XXXI[1]. Ouvertüren für Orchester.
„ XIX. Brandenburgische Konzerte.
„ XXI[1]. Zwei Konzerte für Violine und Orchester; Concerto für zwei Violinen und Orchester.

Petersausgabe.

Serie II. Cahier 1—13. Werke für Klavier mit Orchester.
„ III. Cahier 1—8. Werke für Violine und Flöte.
„ IV. Cahier 1 u. 2. Werke für Cello und Gamba.
„ VI. Werke für Orchester.

Bach scheint das Geigenspiel von Jugend auf gepflegt zu haben; als er das Gymnasium zu Lüneburg verließ, war er ein ausgebildeter Violinist und konnte sich als solcher in der Kapelle Johann Ernsts, des Bruders des regierenden Herzogs von Weimar, anstellen lassen[1].

---

[1] S. 92.

Auch später vernachlässigte er die Streichinstrumente keineswegs. Bei der Kammermusik spielte er mit Vorliebe die Bratsche, weil er sich so gewissermaßen im Mittelpunkte des lebendigen Tongewebes befand[2].

Wie es mit seiner Virtuosität bestellt war, wissen wir nicht, da wir darüber keine direkten Nachrichten besitzen. Jedenfalls aber kannte er die Technik der Bogeninstrumente praktisch durch und durch, sonst wäre es ihm unmöglich gewesen, aus allen Effekten, die man darauf erzielen kann, einen so einzigartigen Vorteil zu ziehen, wie er es in den mehrstimmigen Kompositionen für Geige, Gamba und Cello solo tut.

Auch in seinen für Tasteninstrumente bestimmten Werken verleugnet er den Violinisten nicht. Im Gegenteil; dieser macht sich auf jeder Seite bemerkbar. Die Eigentümlichkeit des Bachschen Klavier- und Orgelstils besteht gerade darin, daß er die Tasteninstrumente in die Phrasierungs- und Modulationsfähigkeit der Bogeninstrumente hineinzwingt. Im Grunde erfand er alles für ein Idealinstrument, das von den Tasteninstrumenten die Möglichkeit des polyphonen Spiels hatte und mit den andern die Vorteile der Tonerzeugung durch die Bogenführung teilte. So kam er dazu, auch mehrstimmig für ein einzelnes Bogeninstrument zu schreiben.

Das polyphone Spiel auf der Violine war in Deutschland schon länger heimisch. Bruhns (1666—1697) zu Husum, Buxtehudes Schüler, pflegte sich auf diese Art als Geigenspieler zu produzieren, indem er gleichzeitig auf dem Orgelpedal den Baß spielte[3]. Die Italiener standen in dieser Kunst weit hinter den Nordländern zurück.

Obwohl es sich in Wirklichkeit um drei Partiten (Suiten) und drei Sonaten handelt, redet man gewöhnlich, der Kürze halber, immer von den Sechs Bachschen Sonaten für Soloviolinе. Jedenfalls sind diese Stücke, wie sich das nach der Schaffensart des Meisters fast von selbst versteht, kurz nacheinander entstanden. Sie stammen aus der Cöthener Zeit. Das älteste Autograph, das wir davon besitzen, dürfte etwa dem Jahre 1720 angehören.

---

[2] S. 193.

[3] Über das mehrstimmige Violinspiel im XVIII. Jahrhundert siehe Spitta I, S. 679.

Die Geschichte dieses Autographs erzählt Pölchau, der wackere Handschriftenjäger aus der Zeit der ersten Bachbegeisterung, in einem kurzen Vermerk auf der ersten Seite desselben: „Dieses von Johann Sebastian Bach eigenhändig geschriebene treffliche Werk fand ich unter altem, für den Butterladen bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Klavierspielers Palschau zu St. Petersburg 1814." Mit dem Handschriftenschatz des Finders kam es dann später an die Berliner Königliche Bibliothek.

Pölchau irrt aber, wenn er meint, er habe es mit einem Autograph Johann Sebastians zu tun. Es ist von der Hand Anna Magdalenas, deren Schrift schon damals der ihres Mannes täuschend ähnelte. Als sie die Abschrift anfertigte, überwachte sie zugleich einen der Knaben, wohl Friedemann, der auf einer frei gebliebenen Seite sich im Notenschreiben übte, wozu ihm der Vater die Exempel vorgezeichnet hatte. Freie Seiten fielen ab, weil die Blätter, wie das englische Autograph des zweiten Teils des Wohltemperierten Klaviers, als Auflagestimmen geschrieben sind, so nämlich, daß, um das Umwenden zu vermeiden, nicht Vorder- und Rückseite der Bogen fortlaufend benutzt werden, sondern jedes Stück auf lauter Vorderseiten oder lauter Rückseiten kopiert wird.

In der späteren Leipziger Zeit fertigte Anna Magdalena eine neue Abschrift der Sonaten für Solovioline an. Sie vereinigte sie mit denen für Solovioloncell zu einem Heft, dessen Titel lautet: »Pars I. Violino Solo, Senza Basso, composée par Sr. Jean Seb. Bach. Pars II. Violoncello Solo, Senza Basso, composée par Sr. J. S. Bach. Maître de la Chapelle et Directeur de la Musique à Leipsic. Ecrite par Madame Bachen. Son Epouse.«

Diese Abschrift[4] legt Bach den Titel Hofkompositeur noch nicht bei. Sie muß also vor das Jahr 1736 fallen.

---

[4] Sie gehörte gleichfalls Pölchau, aus dessen Nachlaß sie dann an die Kgl. Bibliothek zu Berlin kam. Diese beiden „Autographe" sind sehr interessant, weil sie einen Wandel in Bachs Notierungsart dokumentieren, den man auch sonst beobachten kann, und der für die Datierung seiner Werke nicht ohne Wichtigkeit ist. In den älteren Manuskripten wird die Außerkraftsetzung der Erhöhung gewöhnlich durch das ♭ Zeichen, selten durch das Quadrat angegeben; später, etwa von der ersten Leipziger Zeit an, wird das Quadrat hierzu ausschließlich verwandt.

Diese Sonaten für Violine solo existieren noch in einer Abschrift Joh. Peter Kellners vom Jahre 1726.

Gedruckt wurden die Sonaten für Solovioline zuerst anno 1802, bei Simrock in Bonn. Anno 1854 gab Robert Schumann sie bei Breitkopf und Härtel heraus .... wobei er ihnen eine Klavierbegleitung unterlegte. Er wandelte damit in den Spuren Mendelssohns, der 1847 mit der Chaconne aus der zweiten Partita dieselbe Prozedur vorgenommen hatte[5]. Uns will es unbegreiflich scheinen, daß zwei so große Künstler glauben konnten, damit in Bachs Sinn zu handeln.

Die Anordnung der Sonaten und Partiten ist derart, daß auf jede Sonate eine Partita folgt. Bei beiden weiß man nicht, was man am meisten bewundern soll: den Reichtum der Erfindung oder die Kühnheit, der Violine eine solche Polyphonie abzutrotzen. Je mehr man sie liest, hört und spielt, desto größer wird das stets neue Erstaunen.

Die Chaconne, welche die zweite Partita beschließt, galt von jeher als das klassische Stück für Solovioline. Mit Recht, denn das Thema und die Durchführung des Stückes sind dem Wesen des Instruments auf das vollkommenste angepaßt. Aus einem einzigen Thema zaubert Bach eine ganze Welt hervor. Es ist als ob der Schmerz mit der Freude ränge und beide sich zuletzt in einer großen Resignation zusammenfänden.

Sehr lehrreich ist der Vergleich der Chaconne mit der Passacaglia für Orgel, die ja eigentlich auch eine Chaconne ist[6]. Für die Orgel nimmt Bach ein Thema, das nur auf den starken Taktteilen betont ist, weil er wohl weiß, daß eine Spur synkopischer Art das ganze Stück unruhig und daher auf diesem Instrumente unerträglich machen würde. Für die Violine aber, auf der jede Akzentuierung möglich ist, bedeutet die Gegentaktbetonung natürliches Leben und
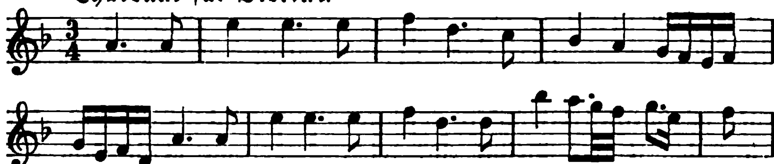
---

[5] Er ließ seine Bearbeitung zuerst bei Ewer & Co. in London, nachher, 1849, bei Breitkopf und Härtel erscheinen. Die von David für das Leipziger Konservatorium mit Fingersatz und Bogenstrichen versehene Ausgabe ist aus dem Jahre 1843 (Kistner). Diese Notizen sind aus Dörffels eingehender Vorrede zu B. G. XXVII[1] geschöpft.
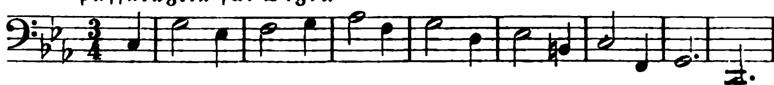
[6] S. 258. Chaconne und Passacaglia leiten sich aus alten Tanzformen her und sind dadurch charakteristisch, daß sie sich über einem immer wiederkehrenden, in acht Dreivierteltakten eingeschlossenen Thema ausspinnen. In der Chaconne darf es in allen Stimmlagen erscheinen, in der Passacaglia soll es auf den Baß beschränkt bleiben.

kraftvolle Bewegung. Darum ist das Thema hier so synkopisch gehalten, wie sonst kaum irgendwo. Das durch keine Begleitung behinderte Instrument soll sich einmal in schrankenloser Ungebundenheit ausleben. Es bietet ein gewisses Interesse, die beiden Themen, welche die Orgel- und die Violinmusik Bachs verkörpern, nebeneinander zu sehen:

Chaconne für Violine.



Passacaglia für Orgel.



Man beachte, wie Bach in der Chaconne zwischen polyphonen und einstimmigen Partien abwechselt, damit der Hörer sich ausruhe und die Wirkung der Vielstimmigkeit durch die unterbrechende Einstimmigkeit aufs höchste gesteigert werde. Solchen elementaren Erwägungen hinsichtlich der besten Ausnutzung des Effektes begegnet man bei ihm des öfteren.

Daß der reale Genuß dieser Werke hinter dem idealen merklich zurückbleibt, ist eine Erfahrung, die wohl keinem Hörer erspart geblieben ist. Vieles in diesen Sonaten kann auch der beste Spieler nicht ohne Härten wiedergeben. Besonders störend wirkt das Arpeggieren der Akkorde. Auch die vollendetste Kunst ist unvermögend, hier ein gewisses Mißbehagen zu bannen. Ein arpeggiertes polyphones Spiel ist und bleibt eben ein Unding.

Die Frage, ob Bach in diesen Kompositionen nicht die Grenzen des künstlerisch Möglichen überschritten hat, ist also wohl berechtigt. Er hätte in diesem Falle gegen seine Grundsätze gehandelt, da er sonst immer darauf bedacht ist, einem Instrumente nur solche Aufgaben zu stellen, deren Lösung reine, klangliche Befriedigung gewährt.

Neuerdings scheint es, daß die Traditionen des Bachzeitalters hier Aufklärung bringen werden. In einem interessanten Artikel

führt Arnold Schering, einer der rührigsten Bachforscher unserer Zeit, einige Stellen aus alten Werken an, die es wahrscheinlich machen, daß der alte gewölbte Bogen, bei welchem man die Spannung nicht durch Anziehen einer Schraube, sondern durch den Druck des Daumens bewirkte, sich in Deutschland bis zur Zeit Bachs erhielt[7]. Der flache, mechanisch gespannte, italienische Bogen, der der Vorgänger unseres modernen ist, war wohl auch in Deutschland vom Beginn des XVIII. Jahrhunderts ab bekannt, vermochte den alten aber nur langsam zu verdrängen.

Der deutsche Violonist zu Bachs Zeit hatte es also in seiner Gewalt, die Haare bald straffer, bald lockerer anzuziehen. Akkorde, die die heutigen Virtuosen nur mühsam und immer etwas unschön, durch Zurückwerfen des Bogens auf die tieferen Saiten hervorbringen können, machten ihm gar keine Not: Er ließ einfach die Haare locker, so daß sie sich über den dünnen Saitenbezug wölbten.

So erklärt es sich, daß die Deutschen das mehrstimmige Spiel auf der Violine pflegten[8], während die Italiener es fast nicht kannten. In Italien hatte sich die gerade Stange und die rein mechanische Spannung des Besatzes schon am Ende des XVII. Jahrhunderts durchgesetzt. Dieser Bogen erlaubt das mehrstimmige Spiel nur noch in beschränktem Umfang, da er über dem Spiel nicht mehr entspannt werden kann und die Haare, wenn man sie locker läßt, sich nicht über die Saiten wölben können, sondern gegen die Stange gedrückt werden. Bei dem alten deutschen Bogen hingegen, dessen Stange nicht gerade war, befand sich ein ziemlicher Abstand zwischen den Haaren und dem Bogen.

---

[7] Neue Zeitschrift für Musik 1904. Bachheft, S. 675 ff. „Verschwundene Traditionen des Bachzeitalters". Etwas erweitert im Bachjahrbuch 1904, S. 104—115. Die von ihm zitierte Hauptstelle lautet: „In Angreiffung des Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittleren Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit dem Daumen andrücken, und die andern Finger auf des Bogens Rücken legen ...... und seynd hierinne .... die Welschen, als welche die Haare unberührt lassen, wie auch in dem Baß die Gambisten und andere, so die Finger zwischen das Holtz und die Haar legen, unterschieden." (Georg Muffat, Vorrede zum Florilegium secundum. 1698.) Dasselbe bezeugt Caspar Majer in seinem „Neu eröffneten Musik-Saal" (Nürnberg 1741). Von Scherings Theorie war schon S. 192 u. 193 die Rede.

[8] Interessante Beispiele von Violinakkorden bietet Joh. Jak. Walthers »Hortus chelicus« von 1694. Schering. Neue Zeitschrift für Musik 1904, S. 677.

Der letzte Vertreter des Akkordspiels auf der Violine war der nordische Meister Ole Bull (1810—1880). Sein Steg war ganz flach; seine Bogen ließ er so bauen, daß die Stange von dem Haarbezug weit abstand[9]. Interessant ist, daß er immer behauptete, er habe damit nicht etwas Neues aufgebracht, sondern vertrete nur die wahre, alte Violinkunst. Es ist ganz gut möglich, daß sich in Skandinavien vielleicht mit den alten Bogen die Traditionen des XVII. Jahrhunderts bis in seine Zeit erhalten haben.

In seinen Sonaten für Violine solo hat also Bach dem Instrument an sich nichts Unmögliches oder auch nur Unbefriedigendes zugemutet, sondern nur unserem übermäßig gewölbten Steg und unserem niederen, welschen Bogen. Um diese Sonaten zu spielen, wie er sie ausführte, braucht man nur mit einer Feile die Wölbung des Steges so zu verringern, daß die Saiten fast in einer Ebene liegen und sich einen Bogen zu halten, bei welchem Frosch und Spitze so beschaffen sind, daß die Haare sich gegen die Stange wölben können, ohne wider sie zu stoßen[10]. Noch besser ist ein Bogen mit etwas gekrümmter Stange.

Sicherlich werden die Violinisten dazu kommen, Bach in diesem Sinne wieder stilgetreu wiederzugeben. Wer einmal die Akkorde der Chaconne ohne jegliche Unruhe und ohne jegliches Arpeggieren hat

[9] Seine Stange war an der Spitze stark nach abwärts gebogen. Schering führt Ole Bull nicht an. Eine besondere Studie über das Spiel dieses merkwürdigen Virtuosen dürfte für die vorliegende Frage nicht ohne Interesse sein. Corellis Bogen war schon mechanisch gespannt, aber noch nicht so flach wie der unsrige.

[10] Hoffentlich werden die Instrumentenbauer uns bald brauchbare alte, imitierte Bogen beschaffen. Bis dahin behelfe sich der Spieler damit, daß er an einem alten Bogen vorn und hinten entsprechende Zwischenstücke zwischen der Stange und dem Haarbezug anbringt. Zu Versuchen genügt ein so primitiv rekonstruierter Bogen immerhin.

Ich verdanke es der Kunst und der Freundlichkeit meines Freundes E. Hahnemann, die Chaconne und andere Bachsche Stücke für Solovioline mit einem provisorisch dazu hergerichteten Bogen von einem hervorragenden Geiger auf die alte Art vorgetragen gehört zu haben.

Der flache Steg stört viel weniger, als man vermuten würde, da man bei Bach nicht in den hohen Lagen zu spielen hat, wo die Saite durch das Greifen so tief niedergedrückt wird, daß die Gefahr der gleichzeitigen Berührung zweier Saiten durch den Bogen eintritt. Auch Ole Bull gebrauchte, nach dem Berichte Spohrs, seine A- und D-Saite nur in der unteren Lage.

spielen hören, kann nicht mehr im Zweifel sein, daß dies die einzig richtige und künstlerisch rein befriedigende Art der Wiedergabe ist. Natürlich ist die Spieltechnik bei der Verwendung des schlaff gespannten Bogens eine ganz andere. Die ausschließlich „springenden" Stricharten kommen in Wegfall[11].

Aber auch der Ton erleidet eine Veränderung. Er bekommt eine merkwürdige Weichheit. Wenn man die Akkorde mit dem ganz entspannten Bogen spielt, erzielt man einen fast orgelartigen Klang, der etwa dem eines weichen Salizionals entspricht. Um sich einen Begriff von diesem Klang zu machen, schraube man auf einem gewöhnlichen Bogen die Haare los, führe die Stange unter der Violine hindurch, lege die Haare über die Saiten und fasse sie auf der rechten Saite wieder mit der Stange zusammen. Bewegt man dann diesen verkehrten Bogen, so erhält man den orgelartigen, ätherischen Ton, den man mit dem entspannten Bogen hervorbringt.

Aber auch wenn man auf dem imitierten alten Bogen für die einstimmigen Passagen die Haare durch das Andrücken des Daumens so stark als möglich spannt, gelingt es nicht, den intensiven Ton des modern mechanisch angezogenen Bogens zu erzielen. Man erkauft also die Tonschönheit durch eine Einbuße an Tonstärke. Schon Ole Bull mußte sich immer wieder den Vorwurf gefallen lassen, daß er nur über einen ganz schwachen Ton verfüge.
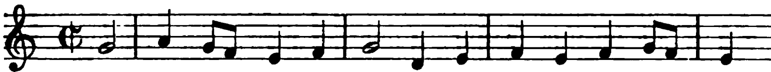
Es fragt sich, ob das moderne Publikum sich an diesen weichen Klang gewöhnen wird. In großen Konzertsälen wird man die Sonaten für Soloviolíne kaum auf die alte Art vortragen können, da der Ton nicht genug „tragen" würde. In Kammermusikaufführungen hingegen dürfte sich die stilgerechte Wiedergabe ausgezeichnet bewähren. Wer die Chaconne aber einmal so gehört hat, kann sie anders nicht mehr ertragen. Die Folge wird also sein, daß man die Stücke für Soloviolíne von den Programmen der großen Konzerte streichen wird, um sie der Kammermusik wiederzugeben, der sie allein angehören.

Die Stücke aus den Sonaten für Soloviolíne, die auch für Klavier oder Orgel existieren, sind Übertragungen des Violin-

11 Schering vermutet, daß die Echostellen, die in den Bachschen Orchesterpartituren eine große Rolle spielen, so ausgeführt wurden, daß alle Streicher die Haare des Bogens plötzlich locker ließen. Überhaupt dürften Versuche mit einem Streichkörper, der mit alten Bogen ausgerüstet ist, interessante Ergebnisse haben.

originals[12]. Ob sie als solche alle vorteilhaft wirken, bleibe dahingestellt. Sie beweisen aber, wie sehr für Bach die Violinphrasierung als die Universalphrasierung galt, die die Tasteninstrumente wiederzugeben sich bestreben sollten. Wenn man das Präludium der dritten Partita liest, so würde man es nicht für möglich halten, daß Bach auf den Gedanken kommen konnte, diese kontinuierlichen Sechzehntel, deren Gliederung nur aus der Bogenphrasierung verständlich ist, der Orgel zu überweisen, wie er es in dem Instrumentalvorspiel zur Ratswahlkantate „Wir danken dir Gott, wir danken dir" (Nr. 29) wirklich tut[13]. Er konnte dies nur wagen, weil er selber die Partie auf dem Rückpositiv der Thomasorgel ausführte.

Bei der Fuge der dritten Sonate kann man schwanken, ob das Original nicht für Orgel gedacht war. Ihr Thema ist dem ersten Satz des Veni Sancte Spiritus entnommen und lautet:



Mattheson — in der „Großen Generalbaßschule" — führt dieses Thema an und skizziert eine Durchführung desselben, die derjenigen, welche wir bei Bach finden, in manchen Stücken ähnelt, so besonders in der Verwendung eines chromatischen Ganges als Gegensatz. Da er an derselben Stelle das Thema der großen Orgelfuge in G moll anführt, ohne Bachs Namen zu nennen, so darf als ausgemacht gelten, daß er auch hier das Bachsche Thema und die Bachsche Fuge gegenwärtig hat. Hat der Meister sie etwa anno 1720 zu Hamburg als Orgelfuge vorgetragen? In dieser Form sicherlich nicht, denn die an die Chaconne erinnernde Struktur dieser Fuge hat mit denen für Orgel gar nichts gemein, sondern ist ausschließlich für Violine entworfen. Also muß es auch bei

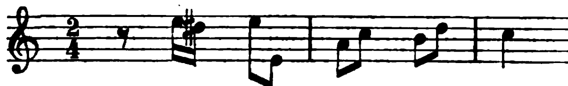
---

[12] Die Fuge aus den ersten Sonaten (G moll) erscheint als Orgelfuge in D moll (Peters III, Nr. 4). Die zweite Sonate (A moll) existiert als Klaviersonate in D moll. Der erste Satz der dritten Sonate (C dur) ist für Klavier in G dur übertragen. Interessant ist die Art, wie Bach die Baßpartie hier umgestaltet und belebt hat. (B. G. XLII, S. 27 ff.)

[13] Die Kantate stammt aus dem Jahre 1731.

diesem Vexierstück dabei bleiben, daß die Violinfassung das Original ist[14].

Über die Fuge der A moll-Sonate:



äußert sich Mattheson an zwei Stellen in rückhaltloser Bewunderung[15].

Die sechs Suiten für Cello solo stammen ebenfalls aus der Cöthener Zeit. Sie sind in ihrer Art ebenso vollendet, wie die Stücke für Violine solo. Die Verwendung des Akkordspiels tritt natürlich sehr stark zurück. Bach nützt nicht einmal eine unschwer durchzuführende, stellenweise Zweistimmigkeit aus. Das erklärt sich daraus, daß für die „großen Geigen" auch die Deutschen nur den nicht entspannbaren Bogen verwandten.

Ihrem Charakter nach erinnern diese Suiten an die französischen. Die vorletzte ist »Suitte discordable« überschrieben und verlangt, daß die A-Saite auf G heruntergestimmt wird. Also:

Für die letzte setzt Bach ein fünfsaitiges Instrument voraus, bei dem noch eine E-Saite zur A-Saite hinzutritt. Also:

Fünfsaitige Celli soll es damals gegeben haben. Wahrscheinlicher ist aber, daß Bach die Suite für die von ihm erfundene Viola pomposa schrieb, die auf diese Art bezogen war. Wir wissen von

---

[14] Über diese Frage siehe auch Spitta I, S. 690ff., der eher anzunehmen scheint, daß Mattheson die Fuge von Bach auf der Orgel gehört habe, weil er sie schon 1727 kennt, zu einer Zeit, wo er die Sonaten und Suiten für Violine wohl noch nicht eingesehen hatte. Warum denn nicht? Warum soll Bach anno 1720 diese Violinkompositionen nicht mit nach Hamburg genommen haben?

[15] „Kern Melodischer Wissenschaft" (1737) S. 147; „Der Vollkommene Kapellmeister" (1739) S. 369. Beide Male zitiert er das Thema ungenau. (Spitta I, S. 687.) Also wird wohl auch die unvorteilhafte Fassung des Themas zur Orgelfuge in G moll auf sein Konto kommen und nicht als eine primäre Form desselben anzusehen sein.

dem Lexikographen Gerber, dem Sohne eines Schülers von Bach, daß dieses Instrument in den ersten Leipziger Jahren von dem Meister im Orchester verwandt wurde[16]. „Die steife Art", schreibt der Verfasser des Lexikons, „womit zu Bachs Zeit die Violoncells behandelt wurden, nötigten ihn, bei den lebhaften Bässen in seinen Werken, zu der Erfindung der von ihm sogenannten Viola pomposa, welche bei etwas mehr Länge und Höhe als eine Bratsche zu der Tiefe und den vier Saiten des Violoncells noch eine Quinte, e, hatte und an den Arm gesetzt wurde; dies bequeme Instrument setzte den Spieler instand, die vorhabenden hohen und geschwinden Passagien, leichter auszuführen."

Bei den Kompositionen für ein Soloinstrument mit Klavier muß man sich des Unterschieds bewußt werden, der damals zwischen obligatem Klavier und begleitendem Klavier bestand. In einer Sonate mit obligatem Klavier spielt dieses die Hauptrolle, da es mehrere obligate Stimmen ausführt, während dem Soloinstrument nur eine zugewiesen ist. Bei Bach heißt es nicht „Sonate für Violine und Klavier" oder „Sonate für Flöte und Klavier", sondern „Sonate für Klavier und Violine" und „Sonate für Klavier und Flöte". Für die damalige Auffassung ist bezeichnend, daß man ein Stück für Klavier und Violine, wenn es dreistimmig gehalten war, als Trio bezeichnete. Man zählte also nicht die Instrumente, sondern die obligaten Stimmen. Unter einer Sonate für Violine und Klavier versteht Bach eine Komposition, bei der das Klavier nur den Baß und die Bezifferung ausführt. Noch Zelter hält sich konsequent an diesen Sprachgebrauch.

An Bachschen Kompositionen für obligates Klavier und Violine besitzen wir: eine Suite in Adur[17] und sechs Sonaten[18]; für Violine mit begleitendem Klavier sind geschrieben: eine Sonate, eine Fuge[19], und vier Inventionen[20].

Die Suite für Klavier und Violine steht nicht auf derselben Höhe wie die sechs Sonaten; sie ist wohl früher komponiert. An den Sonaten hat Bach unablässig gebessert, wie die verschiedenen

[16] S. 189.
[17] B. G. IX, S. 43ff.
[18] B. G. IX, S. 69ff.
[19] B. G. XLIII[1], S. 31ff.
[20] B. G. XLV[1], S. 172ff.

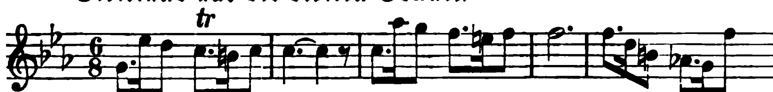
Abschriften beweisen. Die letzte Fassung wird durch eine Kopie Altnikols repräsentiert. Die Handschrift aus Emmanuels Nachlaß ist überreich mit Verzierungen ausgestattet. In ähnlicher Weise hatte Friedemann die Orgelsonaten seines Vaters beim Abschreiben nach dem Zeitgeschmack verbrämt[21]. Man sieht hieraus, was auf die Ornamente zu geben ist, wenn wir ein Bachsches Werk nur in Abschriften besitzen, sogar wenn diese von seinen Söhnen stammen.

Entstanden sind diese Sonaten zu Cöthen. Wie klein erscheinen doch daneben die Werke Corellis und der andern italienischen Geigenkomponisten, zu deren Füßen der Weimarer Bach noch gesessen hatte!

Bachs Sonaten stellen wie die Beethovenschen Gemütszustände und innere Erlebnisse dar, aber so, daß an Stelle der Leidenschaft die Kraft tritt. Ob er in Schmerz oder in mystisches Träumen versunken ist: immer erfaßt Bach sich selbst wieder in einem straffen, fugierten Schlußsatz.

Der Schmerz wiegt vor. Fast möchte man glauben, daß Bach diese Werke unter dem Eindruck des Verlustes seiner ersten Frau geschrieben hat. Das Siciliano der vierten Sonate erbaut sich über einem Thema, das mit dem der Arie „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion eng verwandt ist und wie jenes ein Schluchzen durchklingen läßt:

Siciliano aus der vierten Sonate.
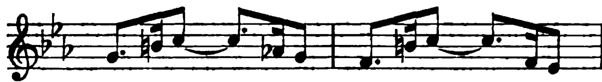


Matthäuspassion. Arie „Erbarme dich".
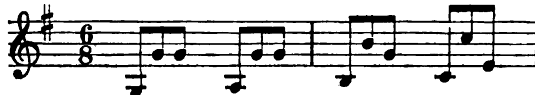


Natürlich hat dieses Stück aus der vierten Violinsonate mit dem „Siciliano" der alten Musik nur noch Bewegung und Taktart

[21] Angaben über die Überlieferung dieser Sonaten in Rusts schöner Vorrede zu B. G. IX. Zu bedauern ist nur, daß dem verdienten Herausgeber für den Band der Instrumentalsonaten manche Autographe erst nach der Drucklegung zugingen, so daß uns so manche interessante Phrasierungsangabe des Meisters vorenthalten bleibt. Die Inventionen sind erst vor einigen Jahren aufgefunden worden. Sie zeigen noch nicht die Meisterschaft der Sonaten.

gemeinsam. Von lyrischer Pastoralestimmung ist nichts mehr darin zu finden. Es ist durch und durch von großem Pathos getragen. Man führe es auch demgemäß aus, indem man die Violinstimme, wie in der entsprechenden Arie der Matthäuspassion, mehr schwer als leicht betont. Das dritte und das sechste Achtel bringe man gewichtig heraus und lasse sie sich mit einer gewissen Schwerfälligkeit dem folgenden, starken Taktteil widersetzen. Bach hat es so gedacht, sonst hätte er nicht gegen Schluß, um die Steigerung hervorzubringen, den Ton durch synkopische Bindung auf den schwachen Taktteil zurückgeworfen:



Es will scheinen, als ob viele unserer Violonisten diese Sonaten „sentimental“ statt in Bachschem Sinne „ausdrucksvoll“ spielten. Mit Recht tadelt ein sachkundiger Kritiker in der Neuen Zeitschrift für Musik, daß in der praktischen Ausgabe der neuen Bachgesellschaft der Spieler dazu verführt werden soll, Themen aus Allegrosätzen, die kraftvolle und stolze Gedanken verkörpern, um die uns geläufige allmähliche Steigerung besser durchzuführen, zuerst im sanften piano auftreten zu lassen, gar noch wenn es sich um das Thema der letzten Sonate handelt[22]:



Daß dieses, seiner Natur nach, der Ausdruck einer machtvoll ungestümen Bewegung ist, ergibt sich daraus, daß Bach es in der Profankantate „Weichet nur betrübte Schatten“ (B. G. XI[2]) noch einmal, nur in vollendeterer Gestalt, auftreten läßt, um den Text „Phöbus eilt mit schnellen Pferden“ darzustellen.

Was sollen die piano, mezzoforte und forte, mit denen die meisten unserer Spieler und manche Herausgeber diese Sonaten ausstatten? Der Musiker müßte noch geboren werden, der einem andern überzeugend klar machen könnte, wo in den einzelnen Stücken

[22] Neue Zeitschrift für Musik 1904, S. 686 u. 687. Mit Recht tadelt der Kritiker noch außerdem, daß eine Unmenge Bindebogen und staccato-Zeichen in den Text eingetragen worden sind.

die Abschnitte liegen, an denen das piano das forte ablöst oder umgekehrt, oder wo die Linie beginnt und endigt, die unser Crescendo- oder Decrescendozeichen fordert. Natürlich bleiben hier die selbstverständlichen Echowirkungen und der angezeigte Gegensatz eines Pianothemas in dem einen Part zu dem Tuttithema in dem andern außer Frage. Wie will man z. B. den ersten Satz der H moll- oder den der E dur-Sonate mit Nuancen beleben? Wie will man in dem Andante der ersten Sonate bald schwach, bald stark spielen? Weil diese Abwechslung in dem Aufbau der Bachschen Stücke nicht begründet ist, kann sie nur dazu dienen, einen gewissen Eindruck der Unruhe und Ziellosigkeit in dem Hörer wachzurufen.

Was würde man dazu sagen, wenn jemand schöne alte Stahlstiche unter dem Vorwand, ihre Wirkung zu erhöhen, in modernem Farbenton übermalte? Aber die Buntheit, mit der man die Bachschen Stücke ausstattet, erregt vorerst noch keinen allgemeinen Anstoß.

In der Hauptsache ist es also angebracht, die einzelnen Stücke der Violinsonaten alle in gleichmäßiger Klangstärke auszuführen. Das will nicht heißen, daß sie monoton zu spielen sind. Deklamatorische Nuancen, die sich innerhalb der Grenzen der betreffenden Klangschattierung halten, müssen das Detail hier ebenso lebendig herausbringen wie in den Klavierwerken. Aber architektonische, die große Linienführung betreffende Abwechslungen sind in dieser Musik kaum aufzuzeigen; unsere moderne Gefühlsdynamik würde also den Plan der Stücke verwischen und eine falsche Vorstellung von dem Zusammenwirken der drei obligaten Stimmen hervorrufen[23].
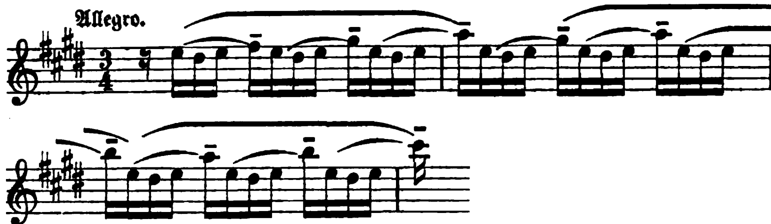
Man versuche es, diese Sonaten so vorzutragen, daß man nur auf die lebhafte und plastische Herausarbeitung des Details und auf eine großzügige Deklamation bedacht ist und die Abwechslung dem lebendigen Zusammenwirken der Stimmen überläßt. Der unmittelbare Eindruck, den die Stücke auf diese Weise hervorbringen, wird schon für die Richtigkeit des Prinzips sprechen.

Was das Tempo betrifft, so werden die Andantesätze gewöhnlich etwas zu langsam, die Allegros viel zu schnell genommen[24]. Selten, daß man einen Spieler trifft, der z. B. das Thema des Schlußallegros in der dritten Sonate so angibt, daß der Hörer den Ein-

[23] Über die Prinzipien der Bachschen Dynamik S. 329.

[24] Über das Tempo im allgemeinen S. 353.

druck trotziger Kraft empfängt, den die von der Sechzehntelbewegung umkleidete Intervallenfolge erwecken soll:



Einen reinen Genuß kann man aber nicht einmal bei der besten Ausführung haben. Das liegt an unserm Klavier, dessen dumpfer Klang sich mit dem der Violine nicht vermischt. Schon an sich ist es ein Unding, einen modernen Flügel und ein Saiteninstrument zusammenwirken zu lassen. Kein Geringerer als Wagner hat auf die Unvereinbarkeit von Klavier und Violine hingewiesen. In einer Bachschen Klaviersonate macht sie sich in geradezu unerträglicher Weise fühlbar, da diese Stücke von dem Schöpfer auf ein Zusammenklingen absolut homogener, obligater Stimmen berechnet sind. Das traf für die damalige Ausführung auch zu, weil das Cembalo den reinen Ton der auf einer Holzresonnanz vibrierenden Saite produzierte. Er war nur etwas heller als der der Geige, weil er von einer Metallsaite herrührte. Bei der Wiedergabe der Cembalopartie auf einem modernen Klavier ist das Ensemble der gleichwertigen, homogenen Stimmen zerstört; wir hören eine Solostimme mit Klavierbegleitung.

Sogar wenn man in Zukunft einmal zu einem Hausinstrument zurückkehrt, das auf die Tondicke und Tonbrutalität unserer Riesenflügel und Riesenpianoforte verzichtet und wieder einen reinen, silbernen Klang besitzt, so sind die Übelstände hinsichtlich der Ausführung der Sonaten für Klavier und Violine nur halb gehoben. In dem Klavierpart dieser Werke wird auf das nur auf dem Cembalo mögliche Zusammenklingen mehrerer Oktaven für einen Ton gerechnet. Ein gutes Cembalo, wie ein solches aus Friedemanns Besitz an den Grafen Voß kam, wies vier Saiten für jeden Ton auf: eine, die die untere Oktave, zwei, die den Grundton und eine, die die obere Oktave gab. Je nachdem man koppelte, hatte man nur die beiden Grundtonsaiten oder diese und die der oberen Oktave miteinander oder alle vier zusammen. Dieser Klang war fein, aber sehr reich.

Unser Klavier kann sich in dieser Hinsicht mit dem glänzend rauschenden Cembalo gar nicht messen. Zudem hatte es der Spieler jener Zeit in der Hand, das Thema hervorzuheben, indem er bald die obere, bald, wenn es sich um den Baß handelte, die untere Oktave mit ansprechen ließ. Man stelle sich demnach vor, wie damals das Adagio der ersten, das der dritten und das Largo der fünften Sonate anders klangen, als auf einem Tasteninstrument von heutzutage, wo man nicht mehr in drei Oktaven zugleich spielen kann!

Das Adagio in der fünften Sonate gar, mit den Doppelgriffen in der Violine und den harfenartigen Zweiunddreißigsteln auf dem Klavier, wirkt in der modernen Ausführung geradezu häßlich. Das Duftige und zugleich klar Bestimmte des Tones, das hier gefordert ist, kann auf unserem Flügel nie und nimmer hervorgebracht werden, und den Doppelgriffen der Violine haftet immer etwas Unschönes an, da sie nur mit gelockertem Bogen ausführbar sind. Erst so bekommen diese zwei Violinstimmen den weichen, orgelartigen Klang, den der Silberton der Klavierläufe dann umspielt[25]. Dank sei der mitleidigen Natur, die uns glauben läßt, daß wir Musik allein mit den Ohren hören, während wir sie in Wahrheit zugleich mit den Augen vernehmen und unser Hören danach korrigieren! Wir genießen diese Stücke, weil das Auge, das die Schönheit auf dem Papier liest, und die Vorstellung, die sich die herrlichen Linien der Stimmführung vergegenwärtigt, unser Ohr glauben lassen, daß diese Werke, so wie man sie uns vorträgt, schön klingen. Selbst wenn die beiden Spieler auf eine sinnlose Verabredung hin sich bald im pianissimo, bald im fortissimo ergehen, gelingt es uns noch immer, uns im Wahn zu erhalten, daß wir eigentlich wohlklingende Musik hören.

Wer aber das Unglück hat, nur mit den Ohren zu hören, muß konstatieren, er mag wollen oder nicht, daß Bachs Sonaten für Klavier und Violine die Verwendung des Cembalo gebieterisch fordern. Das sprach schon Rust aus, als er anno 1860 die Vorrede zu der Originalausgabe schrieb[26]. Er konnte freilich nicht ahnen, daß man vierzig Jahre später diese Forderung noch viel entschiedener aufstellen und durch den Bau neuer Cembali praktisch verwirklichen würde.

[25] Interessant ist, daß in der ursprünglichen Fassung dieses Stücks das Klavier nicht Zweiunddreißigstel sondern Sechzehntel ausführt. B. G. IX, S. 250ff.

[26] B. G. IX.

Damit soll denen, die nur über ein modernes Klavier verfügen, die Lust an diesen Sonaten nicht benommen werden. Nur auf das eine kommt es vorläufig an: daß wir uns darüber klar werden, wie diese Werke ideal klingen sollen, damit wir das Ideal nicht in einem falschen Modernisieren suchen.

Nicht unerwähnt bleibe, daß die Traditionen der alten Zeit es nahe legen, in solchen Sonaten den Cembalobaß durch ein Streichinstrument mit ausführen zu lassen. Und wirklich wird man finden, daß ein diskretes Cello auch in diesen Bachschen Stücken gute Dienste tut, besonders wo es sich um das Hervorheben des Themas in der untersten Stimme handelt. Man probiere dies einmal in dem Largo der Fmoll-Sonate. Eine alte, teilweise autographe Handschrift der Sonaten empfiehlt direkt den Gebrauch einer fakultativen Gambe zur Baßverstärkung. Sie trägt den Titel:

»Sei Suonate à Cembalo certato è Violino Solo col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach.«

Bezifferungen für Akkorde, die zwischen den obligaten Stimmen gegriffen werden sollen, sind nur spärlich angegeben. Sie gehören aber wohl überall hinzu, wo das Stimmengewebe dünn ist. Das ist der Fall, wenn nur die Violinstimme und der Baß in Aktion sind, oder wenn das Klavier allein zweistimmig anfängt. Beginnt das Stück nur mit einer Baßnote, so ist selbstverständlich der ganze Akkord anzuschlagen, aber so, als ob er von einem andern Klavier, nicht von dem, das zugleich die obligaten Stimmen ausführt, intoniert würde. In dieser diskreten Art kann überhaupt die harmonische Grundlage des Ganzen durchweg angedeutet werden, sogar da, wo drei oder mehr Stimmen zusammenwirken. Nur erfordert diese Ausführung der Klavierpartie eine ganz besondere Übung und eine Kenntnis der Eigenart der Bachschen Bezifferungen, da man sonst die Harmonie nicht richtig ergänzen kann. Kirnberger scheint zur Ausführung der Sonaten zwei Klaviere verwandt zu haben: eines spielte die obligaten Stimmen, das andere verstärkte den Baß und gab die Harmonien an[27].

Außerdem besitzen wir an Bachschen Instrumentalsonaten: drei

[27] Rusts Bemerkungen über das Vorhandensein zweier Klavierstimmen in der Kirnbergerschen Abschrift der Sonaten. B. G. IX, Vorrede S. 17.

wundervolle für Klavier und Gamba (B. G. IX, S. 175 ff.); drei für obligates Klavier und Flöte (B. G. IX, S. 3 ff.); drei für Flöte mit Klavierbegleitung (B. G. XLIII¹, S. 3 ff.); eine für zwei Violinen mit Klavierbegleitung (B. G. IX, S. 231 ff.); eine für zwei Flöten mit Klavierbegleitung (B. G. IX, S. 260 ff.), die Bach dann zur ersten Sonate für Klavier und Gamba umschrieb, was nicht ändert, daß sie für zwei Flöten besser klingt[28].

Vom ersten Satz der dritten Sonate für Klavier und Flöte (Amoll) fehlt der Schluß. Bach schrieb sie auf die gleichen Blätter wie eines der Konzerte für zwei Klaviere mit Orchesterbegleitung, indem er, sparsam wie er war, die drei Systeme, die unten frei geblieben waren, ausnützte. An sechsen dieser Blätter ist der untere Rand weggeschnitten, so daß uns von der Sonate etwa fünfzig Takte fehlen[29]. Das Autograph war schon so verstümmelt, als v. Winterfeld es bei einem Breslauer Antiquar für einige Groschen erstand.

Die Sonate für Flöte, Violine und akkompagnierendes Klavier (Gdur)[30] ist für Violino discordato geschrieben; Bach verlangt, daß der Spieler die beiden oberen Saiten um einen Ton herunterstimme, also: und notiert demnach die Partie um einen Ton höher. Da in der Violinstimme nichts vorkommt, was nicht ebensogut auf gewöhnlich gestimmten Saiten ausführbar wäre, so kann der Meister die Umstimmung nur des Klangcharakters halber vorgeschrieben haben, damit der Ton weicher würde und sich besser mit dem der Flöte vermischte.

Von den Orchesterwerken Bachs ist uns wohl kaum etwas verloren gegangen. Wir besitzen vier große Suiten[31] und sechs Konzerte[32].

Ob die Suiten in Cöthen oder Leipzig entstanden sind, läßt sich nicht mehr ausmachen. Jedenfalls hat Bach sie nicht nur vor dem Herzog von Cöthen, sondern auch im Telemannschen Musikverein zu Leipzig, den er von 1729 bis nach 1736 dirigierte, aufgeführt.

---

[28] Eine Sonate für Violine und Klavier in Gmoll (B. G. IX, S. 274), wenn sie echt ist, gehört unter die Jugendwerke.

[29] Das Fragment B. G. IX, S. 245 ff.

[30] B. G. IX, S. 221 ff.

[31] B. G. XXXI¹ (1881).

[32] B. G. XIX (1868).

Ouvertüren, und nicht Suiten oder Partiten, betitelt er diese Werke, weil es damals üblich war, die Orchestersuite, in welcher die Einleitung die Hauptrolle spielte, also zu benennen. Es sind aber wirkliche Partiten, gerade so gut wie die, welche er in der Klavierübung erscheinen ließ, nur daß die alten Tänze, Allemande, Courante und Sarabande zugunsten der neueren und der freien Stücke sehr stark zurücktreten.

Die Einleitungen sind monumentale Werke, alle nach dem Plan der französischen Ouvertüre ausgeführt. Sie heben mit einem feierlichen Satze an; auf diesen folgt ein lang ausgesponnenes, prachtvolles Allegro; zum Schluß kehrt der feierliche Satz wieder. Als Mendelssohn anno 1830 dem alten Goethe die Ouvertüre der ersten der beiden D dur-Suiten auf dem Klavier vortrug, meinte dieser eine Reihe geputzter Leute feierlich eine große Treppe heruntersteigen zu sehen[33]. Anno 1838 setzte es der Vorkämpfer Bachs dann durch, daß er sie im Gewandhause zu Leipzig mit Orchester aufführen durfte. Es war das erstemal seit Bachs Tode, daß eines dieser herrlichen Werke wieder zum Leben erweckt wurde[34].

In den Tanzweisen dieser Suiten ist ein Stück einer versunkenen Welt von Grazie und Eleganz in unsere Zeit hinübergerettet. Sie sind die ideale musikalische Darstellung der Rokokozeit. Der Reiz dieser Stücke beruht in der Vollendung, mit der Kraft und Anmut sich in ihnen durchdringen.

Das berühmte „Air" findet sich in der ersten D dur-Ouvertüre.

Die sechs Konzerte werden die Brandenburgischen benannt, weil sie für den Markgrafen Christian Ludwig (1677—1734) geschrieben sind. Dieser, der jüngste Sohn des großen Kurfürsten aus dessen zweiter Ehe, war der Musik leidenschaftlich ergeben und hielt sich ein ausgezeichnetes Orchester. Er lernte Bach etwa um 1719 kennen, vielleicht am Hofe zu Meiningen, zu dem er durch seine Schwester Beziehungen hatte, vielleicht in Karlsbad, als Bach den Prinzen Leopold dorthin begleitete. Von dem Spiel des Meisters entzückt, bat er ihn um Kompositionen für seine Kapelle. Bach kam diesem

[33] S. auch S. 222.

[34] Veröffentlicht wurden sie dann bei Peters 1853, aber nur teilweise. Die zweite D dur-Ouvertüre wagte der Verlag erst 1881 zu drucken ..... weil man bis dahin in Ermanglung eines Autographs die Echtheit des Werkes nicht für sicher verbürgt hielt!

Wunsche nach und sandte ihm zwei Jahre darauf diese sechs Konzerte mit folgender Zueignung:

A son Altesse Royalle, Monseigneur Crêtien Louis, Marggraf de Brandebourg.

Monseigneur

Comme j'eus il y a une couple[35] d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royalle, en vertu de ses ordres, & que je remarquai alors, qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la Musique, & et qu'en prennant Conge de Votre Altesse Royalle, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Altesse Royalle, par les presents Concerts, que j'ai accomodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour les pièces musicales; mais de tirer plutot en benigne Consideration, le profond respet, & la tres-humble obéissance que je tache à Lui témoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royalle, d'avoir la bonté de continuër ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à cœur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zele sans pareil

Monseigneur De Votre Altesse Royalle

Le tres humble & tres obeissant serviteur

Coethen, d. 24 Mar (Mars? Mai?) 1721. Jean Sebastien Bach.

Wie der Fürst diese Gabe aufnahm und wie er Bach dafür belohnte, wissen wir nicht. Als er starb, wurden diese Konzerte mit seinem großen Nachlaß an Musikalien inventarisiert und abgeschätzt. Sie finden sich aber darin nicht mit dem Autornamen angeführt, wie die Vivaldis und anderer Italiener, sondern sind in zwei Konvoluten mit einbegriffen, von denen das eine siebenundsiebzig Konzerte von diversen Meistern, das andere deren hundert faßte. Jedes dieser Konzerte wurde auf vier Groschen angeschlagen[36]. Anno 1734 galten die sechs Brandenburgischen Konzerte also vierundzwanzig Groschen.

[35] Das kann nur bedeuten: zwei Jahre. Es wäre auch unbegreiflich, wenn Bach eine längere Reihe von Jahren hätte hingehen lassen, ehe er dem Wunsche des Fürsten nachkam.

[36] Spitta entdeckte dieses Inventar im Königlichen Hausarchiv zu Berlin. Spitta I, S. 737.

Später kam die autographe Partitur, die Bach dem Markgrafen übersandt hatte, in den Besitz Kirnbergers, der sie seiner Schülerin, der Prinzessin Amalie von Preußen überließ. Diese vermachte sie der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums, von wo sie dann an die Königliche Bibliothek zu Berlin kam. An Eleganz und Sauberkeit übertrifft dieses Autograph sogar die berühmte Partitur der Matthäuspassion. Die Taktstriche sind durchgängig mit Hilfe des Lineals gezogen[37].

Bei aller Sorgfalt enthielt die Partitur einen groben Fehler. Im elften Takte des fünften Concertos gehen die Sechzehntel der Viola mit denen des obligaten Cembalo in Quinten abwärts. Interessant ist, daß Bach den Fehler bei der Reinschrift erst hineinkorrigiert hat. Er bemerkte nämlich, daß die Viola nach der ursprünglichen Fassung — wir kennen sie aus Stimmen, die uns zufällig erhalten sind — mit der Soloviolinе in verdeckten Oktaven aufwärts stieg. Alsbald tilgte er den Lauf, den er schon in die schöne Reinschrift-Partitur eingetragen hatte und setzte die absteigenden Sechzehntel an seine Stelle, ohne zu bemerken, daß er damit vom Regen in die Traufe gekommen war[38].

Auf diese Stelle bezieht sich wohl eine Notiz Zelters über Mendelssohn in einem seiner Briefe an Goethe. „In der Partitur eines prachtvollen Konzerts von Seb. Bach", schreibt er, „gewahrte mein Felix, als er zehn Jahre alt war, mit seinen Luchsaugen sechs reine Quinten nacheinander, die ich vielleicht niemals gefunden hätte, da ich in größeren Werken darauf nicht achte und die Stelle sechsstimmig ist"[39].

---

[37] Gedruckt wurden diese Konzerte zuerst 1850, bei Peters.

[38] Rust im Vorwort zu B. G. XIX, S. 17. Für den Stich haben die Herausgeber der Bachgesellschaft die ältere Lesart als das geringere Übel gewählt.

[39] Briefwechsel zwischen Zelter und Goethe. Ed. Reclam II, S. 394. Der Brief ist vom 25. Mai 1826. Im Presto des vierten Konzerts, im hundertundzweiundachtzigsten Takte (B. G. XIX, S. 120, Takt vier) findet sich ein weiterer Fehler. Die drei letzten Achtel der ersten Flöte schreiten mit dem Baß in Oktaven abwärts. Bekannt ist die geistreiche und unzweifelhaft richtige „Bach-Konjektur" Spiros, der den Fehler auf ein einfaches Verschreiben zurückführt und vorschlägt, diese drei Achtel eine Terz höher zu spielen (Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft 1900—1901, S. 651—653). Weniger bekannt dürfte sein, daß das Versehen nicht Bach, sondern den Herausgebern zur Last fällt, worauf mich Herr Professor Ludwig in Straßburg freundlichst aufmerksam machte. Siehe die etwas unklare Berichtigung im folgenden Jahrgang B. G. XXXVIII, S. 45.

Die Brandenburgischen Konzerte sind die reinste Offenbarung des polyphonen Stils Bachs. So lebendig hatte er den architektonischen Aufbau eines Stückes weder auf der Orgel noch auf dem Klavier durchführen können. Das Orchester allein gestattet ihm die absolute Freiheit in der Verwendung und Gruppierung der obligaten Stimmen. Wenn man sonst davon redet, daß sich das Gefühlsmäßige bei Bach als ein Plastisches darstelle, und die Konsequenzen für den Vortrag daraus zieht, muß man befürchten, mißverstanden zu werden, als ob man unter einem neuen Namen die alte, steife Art der Interpretation seiner Werke wieder zu Ehren bringen wolle. Wer aber diese Partituren, in denen Bach mit peinlicher Sorgfalt alle Nuancen eingetragen hat, durchgeht, der wird das Plastische in der Entwicklung des musikalischen Gedankens hier nicht als etwas Steifes, sondern durch und durch Lebendiges empfinden. Der Meister greift den Grundgedanken des alten Konzerts auf, der darin besteht, das Tonstück aus der Abwechslung zwischen einem großen Klangkörper, dem Tutti, und einem kleineren, dem Concertino, erwachsen zu lassen. Nur daß bei ihm das formale Prinzip zu einem lebendigen wird. Es handelt sich bei ihm nicht um ein Abwechseln zwischen dem Tutti und dem Concertino; die verschiedenen Klanggruppen stehen in innerer Spannung zueinander, durchdringen sich, heben sich voneinander ab, vereinigen sich wieder, und das alles aus einer unbegreiflichen, künstlerischen Notwendigkeit heraus. Und was das Thema, indem es sich diesen Mächten preis gibt, erlebt und wird, das eben ist das Concerto. Man meint wirklich das vor sich zu sehen, was die Philosophie aller Zeit als das Urgeheimnis des höheren Geschehens schildert, jene Selbstentfaltung der Idee, wonach sich diese ihren Gegensatz schafft, um ihn zu überwinden, aus diesem Zustande heraus wieder einen neuen Gegensatz aus sich heraussetzt, ihn wieder überwindet, und so fort und fort, bis sie wieder in sich selber zurückkehrt, nachdem sie gewissermaßen durch das Leben hindurchgegangen ist. Denselben Eindruck unbegreiflicher Notwendigkeit und rätselhafter Befriedigung hat man, wenn man in diesen Konzerten das Thema verfolgt, wie es im einheitlichen Tutti zuerst auftritt, dann den geheimnisvoll entzweienden Kräften unterworfen wird und im Schlußtutti sich wieder selber erfaßt.

Oft treffen wir bei Bach nicht eine, sondern mehrere Gruppen von Soloinstrumenten, die in der Durchführung antagonistisch

hervortreten. Genial gewagt ist die Verwendung der Bläser. Im ersten Konzert beschäftigt der Meister — neben den Streichern — ein Bläser-Ensemble, das aus zwei Hörnern, drei Oboen und Fagott besteht; im zweiten treten Flöte, Oboe, Trompete und Violine als eine Art Solo-Quartett zu dem Streichkörper hinzu; im dritten sucht der Meister keine Klangkontraste, sondern operiert mit drei Streichertrios, die jedesmal von denselben Instrumenten formiert werden; im vierten Konzert besteht das Concertino aus einer Violine und zwei Flöten; im fünften aus Klavier, Flöte und Violine; im sechsten nützt der Meister nur die Klangeffekte aus, die aus dem Zusammenwirken von Streichinstrumenten — zwei Violen, zwei Gamben und Cello — entstehen.

Das Studium der von Bach hier vorgeschriebenen Nuancen hat immer neue Reize. Sie sind alle so einfach und doch wiederum so vollendet und reich. Man beobachte nur, wie im ersten Satz des vierten Konzerts, vom siebenundzwanzigsten Takt vor dem Schlusse an, das piano sich in einer Wellenlinie von oben nach unten durchsetzt, indem es der Linie des Fortethemas folgt, das sich nach unten windet und in gewaltigen Zuckungen auf dem Boden liegt, bis plötzlich ein kühnes forte des ganzen Orchesters die Unruhe, die gleich mit dem ersten Einsetzen dieses Nebenthemas in den Violinen begonnen hat, aus der Welt schafft und den sieghaften Schluß einleitet.

Freilich sind manche Dirigenten noch immer der Meinung, daß man Bach etwas korrigieren müsse, indem man die Nuancen sich nicht so unvermittelt ablösen läßt, sondern durch crescendo oder decrescendo die eine in die andere überleitet. Damit ist natürlich die terrassenförmige Anlage der Bachschen Werke, von der Vianna da Motta spricht, gründlich gestört. Es soll auch noch Kapellmeister geben, die es fertig bringen, einen Schlußtuttisatz zur Erzielung eines größeren Effekts pianissimo auslaufen zu lassen.

Für das Tempo gelten hier dieselben Regeln wie bei den Orgel- und Klavierkompositionen: je besser gespielt wird, desto langsamer darf das Tempo sein, weil der Hörer, wenn er jedes Detail eindrucksvoll übermittelt bekommt, auch bei einer sehr mäßigen Zeitnahme den Eindruck einer raschen Bewegung haben wird, da er mit dem richtigen Aufnehmen dieser reichen Polyphonie auch in diesem Tempo kaum nachkommt.

Ob die Brandenburgischen Konzerte in unsern Konzertsaal gehören? Wer einmal eines davon, etwa unter Steinbachs Leitung, gehört und die Wirkung auf die Versammlung beobachtet hat, dem wird hierüber kein Zweifel mehr bestehen. Diese Werke sind bestimmt, in demselben Sinne Volksgut zu werden, wie es die Beethovenschen Symphonien sind. Sehr schön sagt Spiro, der in einem flammenden Artikel die Rechte des modernen Publikums auf die Bachschen Orchesterwerke verficht, daß diese Konzerte in Wirklichkeit keine Konzerte, sondern Symphonien sind[40]. Hoffentlich werden die Ouvertüren in absehbarer Zeit ebenfalls zu ihrem Rechte kommen. Unsere Instrumentalisten können nur Vorteil davon haben, in Bachs Schule genommen zu werden.

Unüberwindliche Schwierigkeiten stellen sich der Ausführung keineswegs entgegen. Daß die flûtes à bec im vierten Konzert durch unsere Traversflöten ersetzt werden müssen, ist zwar nicht vorteilhaft, tut aber dem Ganzen keinen Eintrag. Bratschisten, die zugleich Gambe spielen können, finden sich wohl bald in jedem Orchester, so daß das sechste Konzert auch einmal aus der babylonischen Gefangenschaft erlöst wird. Für das zweite Konzert haben die Instrumentenmacher Gebrüder Alexandre in Mainz eine kleine F-Trompete gebaut, auf der es einem jeden guten Trompeter nach einiger Übung möglich ist, die Bachsche Originalstimme zu blasen, so daß man fernerhin die Partie nicht mehr abzuändern oder der Klarinette zu überweisen braucht. Zu letzterer Auskunft griff Mendelssohn, als er die erste Ddur-Ouvertüre aufführte. Die Davidsche Ausgabe jenes Werkes für die Gewandhauskonzerte behielt diesen Brauch bei. Die kleine, Vierfußton gebende Quartgeige, die für das erste Konzert vorgeschrieben ist, wird auch wieder ihre Vertreter finden müssen.

Zu großes Orchester bringt diesen Konzerten eher Schaden als Nutzen, weil dadurch die natürliche Proportion zwischen den Solo-Instrumenten und dem Tutti aufgehoben wird. Wir befinden uns eben auf der Grenze zwischen Kammer- und Orchestermusik. Die Holzbläser im Tutti müssen natürlich, den Streichern entsprechend, mehrfach besetzt werden. Das begleitende Klavier darf nicht fehlen, auch nicht bei starker Orchesterbesetzung. Im ganz kleinen Raume kann man ein Cembalo verwenden; in einem größeren nimmt man
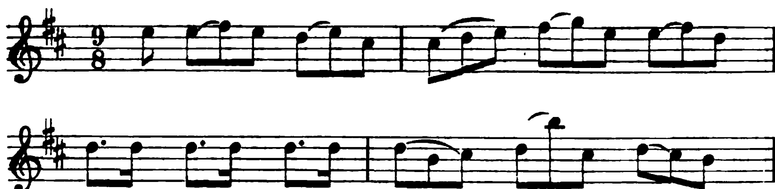
[40] Bach und seine Transkriptoren. Neue Zeitschrift für Musik 1904, S. 680 ff.

am besten ein gutes Tafelklavier oder einen kleinen Erardschen Flügel älteren Modells. Ein moderner Flügel wirkt für die Akkorde zu dumpf. Für das konzertierende Klavier verwende man ihn aber anstandslos, da es sich hier um die Ausführung einer Solostimme handelt; die Akkorde lasse man dann auf einem andern Klavier angeben. Sehr zu empfehlen ist auch, die Bässe im Tutti durch ein Klavier eventuell in Oktaven mitspielen zu lassen, da dies zu ihrem deutlichen Hervortreten mehr beiträgt als eine übertriebene Besetzung und Tongabe der Kontrabässe. Überhaupt wird man bemerken, wie jedes Forcieren des Klanges in diesen Werken der Wirkung entgegen arbeitet.

Haben sich die Brandenburgischen Konzerte und die Ouvertüren einmal wirklich durchgesetzt, so wird die Frage, inwieweit selbständige Vorspiele zu Kantaten im Konzertsaal Heimatrecht erwerben dürfen, praktische Bedeutung bekommen. Sie ist im Prinzip dadurch entschieden, daß Bach selber anstandslos Stücke aus seinen Ouvertüren und Konzerten in Kantaten aufnimmt. Die Einleitung des ersten Brandenburgischen Konzerts hat er als „Sinfonia" für die Kantate „Falsche Welt dir trau ich nicht" (Nr. 52) verwandt[41]. Den ersten Satz des dritten Konzerts bringt er als Vorspiel der Kantate „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" (Nr. 174); da ihm aber ein einfaches Stück für Streicher für die Kirche, besonders da es sich um eine Festkantate auf den Pfingstmontag handelte, nicht reich genug besetzt vorkam, fügte er noch, ohne die Komposition sonst zu berühren, drei obligate Oboen und zwei Hörner hinzu, was vom Standpunkt der Kompositionstechnik erstaunlich wäre, wenn er dieses Kunststück nicht noch durch ein anderes in Schatten gestellt hätte. Den prachtvollen Chor der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110) schuf er nämlich, indem er in das Allegro der zweiten Ouvertüre in D dur (B. G. XXXI, S. 66 ff.) den Vokalsatz einfach hineinbaute. Fast möchte man annehmen, er habe die Ouvertüre und die Kantate zusammen geschaffen; das Allegro-Thema der

[41] In der Form, in welcher sie dort auftritt, findet sie sich anhangsweise B. G. XXXI[1], S. 96 ff. wiedergegeben. Die kleine Quart-Geige fehlt. Das ganze erste Brandenburgische Konzert ist uns in etwas verkürzter Gestalt, durch eine Abschrift von 1760, auch als „Sinfonia", überliefert. Sie besteht dort nur aus Allegro, Adagio, Menuett, Trio I, Trio II. S. Dörffel in der Einleitung zu B. G. XXXI[1], S. 19.

Ouvertüre ist für die musikalische Vorstellung des Lachens so charakteristisch, daß es unter dem Eindruck des Kantatentextes entstanden scheint:



Von Kantatenvorspielen, die als selbständige Orchesterstücke vorgetragen werden können, sei besonders das wunderbare orchestrale Stimmungsbild aus „Am Abend aber desselbigen Sabbats" (Nr. 42) erwähnt, in welchem der Meister das Schweigen und den Frieden malt, womit die langsam herniedersinkende Dämmerung die Erde einhüllt[42].

Das Übertragen von Bachschen Klavier- und Orgelwerken für Orchester ist als überflüssig und verfehlt anzusehen, auch wenn es so feinsinnig geschieht, wie Raff es mit der englischen Suite in Gmoll getan hat.

Von Klavier- und Violinkonzerten Bachs zu reden ist irreführend, da diese Werke mit dem modernen Concerto, in dem das Orchester mehr eine begleitende Rolle spielt, nichts zu tun haben. Bei Bach handelt es sich jedesmal nur um die am glänzendsten ausgestattete obligate Stimme, die einem Soloinstrument zugewiesen wird. Ist dies zufällig das Cembalo, so darf es, um beide Hände zu beschäftigen, noch den Baß mit ausführen.

Daß Bach es in erster Linie auf die obligate Stimme abgesehen hat, und daß es ihm auf das Instrument, welches sie ausführen

[42] Angeführt seien auch: die gewaltige Cdur-Symphonie aus der Osterkantate „Der Himmel lockt, die Erde jubilieret" (Nr. 31); die „Sonata" der Kantate „Himmelskönig sei willkommen" (Nr. 182); die Einleitungen der Kantaten „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 152) und „Gleichwie der Regen und Schnee (Nr. 18); die Orchester-Choralphantasie über „Was Gott tut, das ist wohlgetan" aus der Kantate „Die Elenden sollen essen" (Nr. 75). Kleineren Umfanges sind die herrlichen Vorspiele von: „Gottes Zeit" (Nr. 106), „Nach dir Herr verlanget mich" (Nr. 150), „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21) und „Ich steh mit einem Fuß im Grabe" (Nr. 156).

soll, erst in zweiter ankommt, geht schon aus der Tatsache hervor, daß von den sieben Klavierkonzerten die meisten im Original nicht für Klavier gedacht sind. Fast alle sind Übertragungen; sechs gehen wahrscheinlich auf Violinkonzerte zurück[43].

Der Meister brauchte Klavierkonzerte, als er den Telemannschen Verein leitete. Die Übertragungen sind oft mit geradezu unglaublicher Flüchtigkeit und Nachlässigkeit angefertigt. Entweder drängte die Zeit, oder die Sache langweilte ihn. Violineffekte, die er mit leichter Mühe in klaviermäßige Passagen hätte umdenken können, bildet er gar nicht um; später verbessert er sie hie und da in der Partitur, läßt sie aber in der Klavierstimme stehen wie sie sind[44]. Das hat seinen Grund wohl darin, daß er den Cembalopart selber spielte und mit den vorliegenden Noten dann sowieso schaltete, wie es ihm gefiel, und eine neue Stimme daraus schuf.

---

[43] Die Konzerte finden sich B. G. XVII (1867). Nr. 1 (D moll) stammt aus einem verlorenen Violinkonzert. Die beiden ersten Sätze finden sich wieder in der Jubilate-Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal" (Nr. 146). Den ersten, den er um drei zum Teil obligate Oboen bereichert, verwendet der Meister als Einleitung. In den zweiten, das Adagio, baut er den Hauptchor ein, eine Leistung, die der Umarbeitung der D dur-Ouvertüre zum Eingangschor der Weihnachtskantate „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110) gleichwertig zur Seite gesetzt werden kann (S. 380).

Nr. 2 (E dur). Die Einleitung und das Siciliano dieses Konzerts kehren in der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" (Nr. 169) wieder; das Finale dient der Kantate „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Nr. 49) zur Einleitung. Dieses Konzert könnte wohl im Original für Klavier gedacht sein.

Nr. 3 (D dur) ist eine Umbildung des Violinkonzerts in E dur (B. G. XXI[1], Nr. 2).

Nr. 4 (A dur) stammt der Faktur nach wohl auch von einer Violinkomposition her, obwohl es fast klaviermäßiger gestaltet ist als die andern. Das Original ist unbekannt.

Nr. 5 (F moll) ist die Bearbeitung eines verlorenen Violinkonzerts in G moll, wie sich aus der Art des Werkes unzweifelhaft ergibt.

Nr. 6 (F dur) ist identisch mit dem vierten der Brandenburgischen Konzerte. (B. G. XIX, S. 85 ff., G dur).

Nr. 7 (G moll) ist das A moll-Konzert für Violine (B. G. XXI[1], Nr. 2). Auf den sechs letzten leeren Systemen des G moll-Konzerts findet sich der Anfang eines zweiten D moll-Konzerts für Klavier, das uns vollständig als Einleitung zur Kantate „Geist und Seele wird verwirret" (Nr. 35) erhalten ist.

S. auch Rusts Vorrede zu B. G. XVII.

[44] Ältere Originale zu den Übertragungen teilt Rust B. G. XVII, S. 273 ff. mit. Besonders interessant ist die primitive Transkription des D moll-Konzerts.

Eine besondere Verpflichtung, diese Transkriptionen unsern Konzertprogrammen einzuverleiben, läßt sich nicht dartun. Anders steht es mit dem Tripelkonzert für Klavier, Flöte und Violine in Amoll, das man als „das" Bachsche Klavierkonzert zu bezeichnen pflegt. Es dürfte wohl kein Publikum geben, das von dieser Komposition nicht gleich beim ersten Anhören hingerissen würde. Sicherlich stünde es auf dem Repertoire aller ernsthaften Pianisten obenan, wenn das Mitwirken der beiden andern Soloinstrumente und die ganze Art des Werkes nicht eine Zahl von Proben erheischte, welche die meisten Konzertleitungen für ein Klavierkonzert heutzutage nicht mehr aufzuwenden pflegen.

Bekanntlich ist dieses Konzert aus dem Präludium und der Fuge für Klavier in Amoll erwachsen. Beim Vergleich des Entwurfs mit der genialen, vergrößerten Ausführung meint man den Stolz mit zu empfinden, den Bach fühlen mußte, als er die beiden Klavierstücke aus den Fugen gehen und das neue Werk in majestätischer Größe aus ihnen erstehen sah. Der Mittelsatz ist der Orgelsonate in Dmoll entnommen[45].

Von den drei Konzerten für zwei Klaviere und Orchester sind zwei, das erste und das dritte, Übertragungen von Konzerten für zwei Violinen[46]. Das Original zum ersten, in Cmoll, existiert nicht mehr; das dritte, ebenfalls in Cmoll, ist mit dem Dmoll-Konzert für zwei Violinen (B. G. XXI[1], S. 41) identisch. Wie Bach es wagen durfte, die zwei singenden Violinstimmen aus dem Largo dieses Werkes dem Cembalo mit seinem abgerissenen Ton preiszugeben, möge er vor sich selber verantworten. Hätte er es nicht in Person getan, so würden wir heute in des Altmeisters Namen gegen solche unbachische Übertragung protestieren. Es ist dies nicht

[45] Das Konzert findet sich B. G. XVII, S. 223, und wird dort als achtes Klavierkonzert bezeichnet. Über sein Verhältnis zum Präludium und zu der Fuge in Amoll und zum Mittelsatz des dritten Orgelkonzerts siehe S. 315. Das fünfte Brandenburgische Konzert (Ddur), das dieselbe Zusammensetzung hat, könnte man als das zweite der Bachschen Originalkonzerte für Klavier bezeichnen. Für beide existiert neben der Stimme für das konzertierende Cembalo noch eine für das akkompagnierende, das die Harmonien in den Tuttisätzen anschlägt. Aber auch für die gewöhnlichen Klavierkonzerte bediente sich der Meister zweier Klaviere, wie dies durch das Konzert Nr. 4 (Adur) erwiesen ist, zu dem er die Stimme für das akkompagnierende Klavier eigenhändig ausschrieb.

[46] B. G. XXI[2] (1871).

der einzige Fall, wo Bach es seinen Propheten schwer macht, in seinem Namen wider die Rotte Korah böser Transkriptoren aufzutreten.

Freilich entschädigt das eine Originalkonzert — Nr. 2, C dur — für alle bei den beiden andern getäuschten Erwartungen, wenn von Enttäuschung bei Bach wirklich die Rede sein kann. Als von Anbeginn an für zwei Klaviere gedacht, offenbart es sich gleich beim ersten Blick, nicht nur durch die reiche Ausstattung der beiden Solopartien, die im dritten Satz der herrlichen Fuge durchgängig dreistimmig gehalten sind, sondern auch durch das vollständige Zurücktreten des Orchesters. Wir haben hier also nicht ein Orchesterkonzert mit zwei konzertierenden Cembali, sondern ein Konzert für zwei Klaviere mit Orchesterbegleitung.

Der erste Satz hat vielleicht sogar einmal ohne Instrumentalbegleitung existiert. Gewisse Anzeichen sprechen dafür, daß diese erst nachträglich hinzukomponiert worden ist, und zwar so, daß Bach sie nicht erst in Partitur, sondern gleich in Stimmen schrieb. Anders läßt sich nicht erklären, wie es kommt, daß an zwei Stellen dieses ersten Allegros — Takt 83 und 108 — das Orchester mit der großen Terz einsetzt, während die Klavierstimmen die aus dem vorhergehenden wohlbegründete kleine beibehalten und erst im folgenden Viertel erhöhen. Diesen Fehler hätte Bach unbedingt merken müssen, wenn er die Klavier- und Orchesterstimmen in Partitur vor sich gehabt hätte. Auffällig bleibt nur . . . daß der Fehler bei der Aufführung nicht gehört und in den Klavierstimmen alsbald verbessert wurde[47].

Ein Begleitklavier ist hier nicht notwendig. Die beiden Soloklaviere schlagen selbst die notwendigsten Harmonien an. Das Cembalo accompagnato ist hier eigentlich das aus einem einfachen Streichquartett bestehende Orchester, das in Wirklichkeit nur eine rhythmisch etwas interessant gehaltene Bezifferung ausführt. Bei Aufführungen in kleinem Kreis kann es sehr wohl durch ein drittes Klavier ersetzt werden. Ein einigermaßen tüchtiger Spieler wird die Partie ohne große Schwierigkeiten direkt nach der Orchesterpartitur

[47] Die Bemerkung ist von Rust. Vorrede zu B. G. XXI², S. 8. Natürlich ist der Fehler in der Ausgabe der B. G. verbessert. Seine ebenda entwickelte Hypothese, daß Bach auf diese Konzertform gekommen sei, indem er bei andern Concertos für zwei Klaviere das dritte, notwendige Begleitklavier sparen wollte, entbehrt der Begründung.

ausführen können. Man kann es sogar einrichten, daß das unumgänglich Notwendige der Orchesterbegleitung in den beiden Klavierstimmen untergebracht wird[48].

Die zwei Konzerte für drei Klaviere (B. G. XXXI[3]) sind nach dem Prinzip gearbeitet, das den originalen Werken für zwei Klaviere zugrunde liegt. Auch bei ihnen tritt das Streichquartett ganz zurück. Es gibt in der Hauptsache nur Harmonien wieder und bestrebt sich, die führende Stimme aus dem Ensemble der drei Klaviere zu unterstützen und herauszuheben. Das zweite Konzert — es wird gestritten, ob die Originaltonart Cdur oder Ddur ist — ist großartiger angelegt als das erste (Dmoll). Auch die Rolle des Orchesters ist darin bedeutender als im andern. In dem Adagio dieses Konzerts kommen sogar Tuttisätze vor, bei denen sich die drei Klaviere rein akkompagnierend verhalten. Die Effekte, die der Meister durch das klangliche und rhythmische Zusammenwirken der drei Klaviere hervorgebracht hat, lassen sich nicht beschreiben. Beim Anhören dieser Kompositionen steht man immer wieder ratlos da vor dem Rätsel solch unbegreiflicher Erfindungs- und Kombinationsgabe.

Nach einer alten Tradition hätte Bach diese beiden Konzerte geschrieben, um sie mit seinen beiden ältesten Söhnen vorzutragen. Danach wären sie etwa zwischen 1730 und 1733 entstanden.

Das Konzert für vier Klaviere (Amoll) ist nach einem Vivaldischen Konzert für vier Violinen gearbeitet[49].

Von den Violinkonzerten ist uns nur die Hälfte — was aus Emanuels Nachlaß stammt — erhalten. Was Friedemann zufiel, ist wohl auf immer verloren. Wir besitzen drei Konzerte für eine Violine und Orchester (Amoll, Edur und Gdur)[50]; ein bedeutendes

[48] Schon Forkel (S. 58) macht diese Bemerkung. Ebendaselbst erwähnt er, daß schon Pachelbel eine Tokkata für zwei Klaviere geschrieben hat. Spitta vermutet, daß Bach Couperins Allemande für zwei Klaviere gekannt hat (II, S. 625). Von sonstigen Kompositionen für zwei Klaviere aus jener Zeit scheint, außer den Bachschen, nichts Erhebliches bekannt zu sein.

[49] B. G. XLIII[1], S. 71 ff. Gleich dahinter findet sich das Original des italienischen Meisters abgedruckt. Es galt seit der Mitte des XIX. Jahrhunderts als verschollen, nachdem es noch Hilgenfeld vorgelegen hatte.

[50] Amoll und Edur: B. G. XXI[1], S. 3 ff. und 21 ff.; als Klavierkonzerte (Gmoll und Ddur) B. G. XVII, S. 199 ff. und 81 ff. Das Gdur-Concerto figuriert als viertes unter den Brandenburgischen: B. G. XIX, S. 85 ff.; als Klavierkonzert (Fdur) B. G. XVII, S. 153 ff.

Bruchstück eines Allegrosatzes aus einem Werke für Violine und reich besetztes Orchester (D dur)[51]; ein Concerto für zwei Violinen mit einfachem Streichorchester (D moll)[52]. Von verlorenen Violinkonzerten sind uns zum mindesten drei — zwei für eine und eins für zwei Violinen — in Klavierübertragungen erhalten[53].

Die erhaltenen Konzerte für Violine und Orchester gehören zu den Werken Bachs, bei denen man von vornherein auf jede Analyse verzichten muß, um sie der Kategorie einzuverleiben, über die Forkel kurz und beredt bemerkt: „Man kann von ihrer Schönheit nie genug sagen". Das A moll- und das E dur-Konzert beginnen auch allgemach ihren Platz in unsern Konzertsälen zu erobern. Geradezu faszinierend wirken auf das moderne Publikum die zwei Adagiosätze, in denen die Violine über einem Basso ostinato dahinzieht. Unwillkürlich denken wir uns irgend etwas, das mit der Idee des Schicksals zusammenhängt, hinzu. Das A moll-Konzert ist groß in seiner mehr herben Schönheit, das in E dur durch die unbesiegbare Lebensfreudigkeit, die in seinem ersten und letzten Satz ihr Triumphlied anstimmt.

Fast noch allgemeiner bekannt ist das Konzert für zwei Violinen in D moll. Es ist für Hausmusik ausführbar, da sein Orchesterpart mit Leichtigkeit für Klavier umgeschrieben werden kann. Es dürfte kaum einen Musikliebhaber geben, der nichts von dem wunderbaren Frieden des Largo ma non tanto in F dur zu berichten wüßte.

Das Konzert in E dur wurde schon zu Zelters Zeit in der Berliner Singakademie regelmäßig aufgeführt. Dieser Bachverbesserer — so melden uns die von ihm revidierten und mit Vortragszeichen versehenen Stimmen — hielt es für nötig, noch viel mehr zwischen Solo und Tutti abzuwechseln als Bach es klärlich andeutet. Em-

---

[51] B. G. XXI[1], S. 65 ff. Der Schluß ist von fremder Hand hinzugefügt.

[52] B. G. XXI[1], S. 41 ff.; als Konzert für zwei Klaviere (C moll) B. G. XXI[2], S. 83 ff.

[53] Das Klavierkonzert in D moll (B. G. XVII, S. 3 ff.) entspricht einem Violinkonzert in D moll; das in F moll (B. G. XVII, S. 135 ff.) einem Violinkonzert in G moll; das Konzert für zwei Klaviere in C moll (B. G. XXI[2], S. 3 ff.) stellt die Existenz eines Konzertes für zwei Violinen in derselben Tonart sicher. Jedoch dürfte damit nur ein Teil der verlorenen Kompositionen für Violine und Orchester signalisiert sein. Eine Rückübertragung dieser Klavierkonzerte für Violine ist natürlich sehr naheliegend.

manuel scheint dieses Konzert in Hamburg zu Gehör gebracht zu haben; umsonst wird er die Stimmen nicht so sorgfältig haben ausschreiben lassen.

Merkwürdig berührt eine Notiz Forkels, der zufolge Bach während der Kommunion Instrumentalsoli ausführen ließ und die meisten gerade zu diesem Zwecke setzte[54]. Von den Violinkonzerten hätte der Meister doch wohl nur das Largo aus dem Konzert für zwei Violinen benutzen können.

Gewöhnlich verwendet man bei unsern Aufführungen der beiden Konzerte für eine Violine das Orchester in zu starker Besetzung. Besonders unangenehm macht sich dies bemerkbar, wenn der Basso ostinato in den Mittelsätzen von einem halben Dutzend Kontrabässen und doppelt so viel Celli gespielt wird, und so unerträglich plump wirkt. Das begleitende Klavier läßt man gewöhnlich ganz weg, ohne Rücksicht auf diejenigen Hörer, die an den Stellen, wo nur die Violine und der Baß zusammenspielen, Löcher hören. Warum Ysaye, der hinreißende, in manchem fast allzusehr modernisierende Interpret dieser Konzerte, die Generalbaßbegleitung durch ein Harmonium ausführen läßt, ist weder historisch, noch logisch, noch klanglich zu begreifen.

XVIII. Das Musikalische Opfer und die Kunst der Fuge.

Das Musikalische Opfer: B. G. XXXI[2]; Peters Klavierwerke, Cahier XII.
Die Kunst der Fuge; B. G. XXV[1]; Peters Klavierwerke, Cahier XI.

Das „Musikalische Opfer" schrieb Bach bei seiner Rückkehr von Potsdam, im Jahre 1747. Am siebenten Mai war er beim König eingetroffen; am siebenten Juli ließ er seine Gabe an ihn abgehen.

[54] Forkel, S. 60. Die Stelle sei hier nur erwähnt, um aus der Welt geschafft zu werden. Es handelt sich um nichts weiter, als um eine allgemeine Vermutung des Bachbiographen, der in dem Kapitel „Instrumentalsachen" eingestehen muß, daß er von solchen Kompositionen fast nichts kennt und es nun interessanter findet, ein genus Bachscher Instrumentalkonzerte, das er sich selber nicht vorstellen kann, als verloren zu beklagen.

Die Komposition und der Stich hatten also noch nicht zwei Monate in Anspruch genommen. Dabei wohnte der Kupferstecher noch nicht einmal am Platze. Es war Schübler in Zella, bei dem Bach schon unterschiedliche Klavierkompositionen und sechs Orgelchöre herausgegeben hatte.

Das Dedikationsexemplar kam durch die Prinzessin Amalie an das Joachimsthaler Gymnasium und befindet sich jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Die Widmung, die Bach seiner Sendung beigab, lautet:

Allergnädigster König

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrührt. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät

allerunterthänigst gehorsamsten Knechte,

Leipzig, den 7. Julii.
1747. dem Verfasser.

Die Sendung, die mit dieser Widmung abging, umfaßte aber nur das erste Drittel des Werkes, bis zum sechsstimmigen Ricercare[1]

[1] Ricercare wurde in der ältesten Zeit als Bezeichnung für alle imitatorischen und fugierten Stücke gebraucht, auch wenn sie sehr frei gearbeitet waren. Ety-

ausschließlich; die beiden folgenden Teile ließ Bach dem König wohl einfach durch seinen Sohn übermitteln.

Fünf Blätter in braunem Lederband mit Goldpressung bilden den Hauptbestand des zuerst abgesandten Drittels. Das Papier ist von seltener Schönheit und Stärke. Die Dedikation füllt zwei Blätter; dann folgt das dreistimmige Ricercare und ein Kanon. Dazu kommt noch ein beigelegter Hochfoliobogen mit dem Canon perpetuus, fünf Canones diversi und der Fuga canonica in Epidiapente, alles über das Thema regium.

Das Ricercare ist mehr eine fugierte dreistimmige Phantasie als eine Fuge, und enthält manches Befremdliche[2]. So frägt man sich z. B., was die mit dem einunddreißigsten Takt unmotiviert eintretende Triolenbewegung bedeuten soll, besonders da sie sogleich wieder verlassen wird, und später zwar noch zweimal auftaucht, jedoch auch nur, um alsbald zu verschwinden. Warum hat Bach sein Werk nicht durch eine größer angelegte und strengere Klavierfuge über das königliche Thema eröffnet? Die natürlichste Erklärung ist die, daß er sich an die Improvisation halten wollte, die er vor dem Herrscher ausgeführt hatte. Das „vollkommen Ausarbeiten", von dem die Widmung spricht, würde somit hinsichtlich des ersten Stückes nur als eine gründliche Revision der tatsächlich am siebenten Mai ausgeführten Fuge zu deuten sein. Es ist uns also von des Meisters eigener Hand eine seiner Improvisationen erhalten. Darauf weist auch das eigenartig ungebundene Leben hin, das in diesem Stücke pulsiert[3]. Zu bedauern ist, daß dieses herrliche Stück, weil es nicht unter den Klavierwerken steht, den meisten Spielern fast unbekannt ist.

Das königliche Thema lautet:



mologisch bedeutet das Wort ein Stück, bei dem man etwas, nämlich das Thema, „suchen" muß. Zu Bachs Zeit bedeutete es eine besonders künstlich gearbeitete Fuge.

[2] Es ist überschrieben: Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta (Das vom König aufgetragene Thema und Einiges mehr auf Canonische Art ausgeführt), ein Akrostichon auf Ricercar.
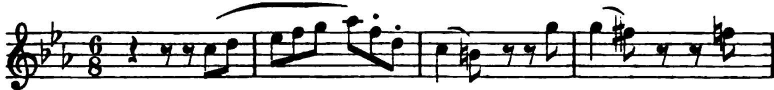
[3] Man beachte das fast übermütige Spiel mit der Verminderung des Themas.

Friedrich der Große hatte von Bach verlangt, er solle ihm eine sechsstimmige Fuge extemporieren. Der Meister hatte es getan, aber dazu nicht das königliche, sondern ein freigewähltes Thema benutzt, wobei er zu seiner Entschuldigung anführte, daß nicht jedes sich zu einer sechsstimmigen Behandlung schicke. Nachträglich aber setzte er seinen Stolz darein, auch das Thema des Königs sechsstimmig auszuarbeiten. So entstand das Ricercare, das mit zwei angehängten Kanons die zweite Sendung ausmacht. Diese nimmt sich freilich nicht mehr so luxuriös aus wie die erste, sie besteht aus vier gewöhnlichen Blättern, die durch eine Stecknadel zusammengehalten werden.
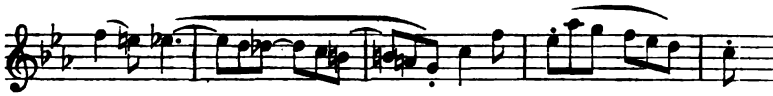
Das sechsstimmige Ricercare ist wohl das satteste Fugengewebe, das je unter Bachs Hand entstanden ist. Er notierte das Stück der Übersichtlichkeit halber als Partitur auf sechs Systemen. Es ist aber so gehalten, daß es auf dem Klavier vollkommen spielbar ist, wie jede Fuge des Wohltemperierten Klaviers[4].

Vom Standpunkt der Kompositionskunst aus betrachtet, steht dieses Werk einzig da. Die Inspiration und den poetischen Gehalt, die die Schönheit der Fugen des Wohltemperierten Klaviers ausmachen, sucht man aber vergebens darin. Es gewährt keine nachhaltige Befriedigung, so oft man es auch spielen mag. Wir haben es mit einer Fuge zu tun, die aus jener letzten Schaffensperiode stammt, in der die kontrapunktische Technik für Bach zwar nicht Selbstzweck ist, aber doch so im Vordergrund steht, daß die rein musikalische, unmittelbare Erfindung notwendig zurücktritt.

Den Beschluß des Musikalischen Opfers bildet eine Sonate für Flöte, Violine und begleitendes Klavier, der noch ein Canon perpetuus angehängt ist. Sie ist viersätzig: Largo; Allegro; Andante; Allegro. Im Largo klingt das königliche Thema nur entfernt an; das fugierte Allegro bringt es als Cantus firmus; das Andante greift auf Motive des dreistimmigen Ricercare zurück; dem Schlußfinale liegt das königliche Thema in folgender Fassung zugrunde:



[4] In dem Autograph, das Bach zum Stich einsandte, findet sich die Fuge auf zwei Systeme zusammengezogen. In dieser für den Spieler bequemeren Form ist das Ricercare anhangsweise B. G. XXXI², S. 45 ff. wiedergegeben.



Bach hat also zwei Sonaten für Flöte, Violine und akkompagnierendes Klavier geschrieben: die eine in der Weimarer oder Cöthener Zeit[5], die andere drei Jahre vor seinem Tode. Welch ein Unterschied zwischen beiden Werken! Das erste gehört der naiven, einzig auf den klanglichen Wohllaut bedachten Schaffensperiode an. Beim Anhören glaubt man an einem Waldbach entlang zu wandeln, über Wiesen, die der Morgentau mit Diamanten besät hat. Die letzte Schöpfung versetzt den Hörer in die Regionen des Hochgebirges, wo die Vegetation aufhört und die Kämme der hintereinander aufgebauten Bergrücken sich in scharfen Linien vom blauen Himmel abheben. Solcher Art ist die Schönheit der Trio-Sonate des Musikalischen Opfers. Sie ist tief und herb, besitzt aber nichts mehr von dem anmutigen Reize, der die Schöpfung der Jugendzeit auszeichnet[6].

Von der Sonate aus dem Musikalischen Opfer ist uns noch eine Handschrift überkommen, in welcher die Bezifferung der Klavierstimme von Kirnberger realisiert ist[7]. Die Arbeit des Bachschülers ist darum so wertvoll für uns, weil sie uns zeigt, wie einfach und korrekt der Meister die Generalbaßstimme ausgesetzt haben wollte.

Im ganzen enthält das Musikalische Opfer zehn Kanons, die Fuga canonica am Schlusse des ersten Teils mit eingerechnet. Es handelt sich hier nicht um natürliche Kanons, die im Verlaufe eines Stückes zur Erzielung einer bestimmten Wirkung auftreten, sondern um geistreiche, musikalische Charaden, die sich die Musiker damals gegenseitig aufgaben. Die Lösungen der sechs ersten Kanons bietet Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes[8]. Bei zweien, dem vierten und dem fünften, hatte Bach eine gewisse Tonsymbolik angedeutet. Zum vierten, der mit der Vergrößerung in der Gegen-

[5] Gdur. Largo; Vivace; Adagio; Presto. B. G. IX, S. 221ff.

[6] Die erste neue Ausgabe des Musikalischen Opfers erschien 1832 bei Breitkopf und Härtel (Leipzig); Peters veröffentlichte das Werk 1866.

[7] Reproduziert. B G. XXXI², S. 52ff.

[8] II, S. 45ff. Mitgeteilt B. G. XXXI², S. 41ff. S. auch Spitta II, S. 673ff.

bewegung arbeitet, bemerkt er: »Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis«, d. h.: „Wie der Notenwert, möge auch das Glück des Königs wachsen". Der fünfte, ein in ganzen Tönen aufsteigender Zirkelkanon, trägt die Überschrift: »Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis«, d. h.: „Und wie sich die Modulation aufsteigend bewegt, so sei es auch mit dem Ruhme des Königs".

Gewöhnlich gab man den Weg zur Auflösung des Kanons an, indem man die Noten im Thema kenntlich machte, auf welche die andern Stimmen einzusetzen hatten. Bei den beiden Kanons, die der Sonate vorhergehen, unterläßt Bach diesen Hinweis. »Quaerendo invenietis« (Suchet, so werdet ihr finden!) lautet seine Überschrift. Der erste ist zweistimmig, der andere vierstimmig angelegt. Während letzterer eindeutig ist, läßt der erstere mehrere Lösungen zu, um die sich Agricola, Kirnberger, und später, in der allgemeinen musikalischen Zeitung von 1806, der Freiberger Kantor Fischer und ein Ungenannter bemühten[9].

Außer diesen besitzen wir noch fünf Bachsche Kanons. Den einen teilt Marpurg in seiner „Abhandlung von der Fuge" mit; einen andern, aus dem Jahre 1713, hat Bach einem Ungenannten, wahrscheinlich seinem Weimarer Kollegen und Freund Walther, dediziert; dieselbe Ehre erwies er bei seiner Hamburger Reise anno 1727 einem dortigen Amateur, dem »Monsieur Houdemann«, der sich durch ein Gedicht auf den Meister revanchierte[10]; einen andern Kanon, den Marpurg in seiner Abhandlung von der Fuge mitteilt, hat er nach einer Vermutung Spittas dem Organisten Schmidt zu Zella gewidmet; der fünfte Kanon befindet sich auf dem Hausmannschen Bild des Meisters, das der Thomasschule gehört[11].

Über der Arbeit am Musikalischen Opfer war Bach zu dem Entschluß gekommen, das, was er hier etwas planlos unternommen hatte — ein ganzes Werk über ein einziges Thema zu schreiben — in neuer Gestalt planvoll durchzuführen. Das neue Werk sollte die Lehre von der Fuge praktisch darstellen.

Mit Unrecht hat man behauptet, daß er die Kunst der Fuge nicht

[9] B. G. XXXI², S. 12 u. 13 (Vorrede) und 49; Spitta II, S. 675 u. 676.
[10] S. 170.
[11] Diese Kanons samt ihren Auflösungen finden sich mitgeteilt B. G. XLV¹ (1895), S. 131—138. S. auch Spitta I, 386; II, 478; 506, 717, 747; Anhang zu II, S. 19.

vollendet habe. Die Vollendung des Stiches hat er nicht erlebt. Daher kommt es, daß uns das Werk in einer Gestalt überliefert ist, die es unvollendet erscheinen läßt.

Von den älteren Söhnen war in den letzten Wochen keiner um den Vater. Sie setzten nach seinem Tode den Stich fort, ohne zu wissen, wie er ihn geplant hatte. Die Platten wurden bei Schübler in Zella hergestellt, dem der Meister auch den Stich des Musikalischen Opfers anvertraut hatte[12]. Vielleicht hatte Bach anfangs vorgehabt, sein Werk selber in Kupfer zu ätzen; auf eine solche Absicht weisen drei Seiten des Autographs hin, die so geschrieben sind, daß sie direkt auf der Platte wiedergegeben werden konnten.

Wie wenig Schübler und die Söhne mit den Absichten des Meisters vertraut waren, ergibt sich schon daraus, daß sie ein von Bach sorgfältig angefertigtes, uns glücklicherweise noch erhaltenes Fehlerverzeichnis nicht berücksichtigten. Nicht einmal über die Anordnung der Stücke waren sie sich im klaren. Auch passierte es ihnen, eine einfache Variante als ein neues Stück einzufügen: Fuge Nr. 14 ist nämlich identisch mit Fuge Nr. 10, nur daß ihr die zweiundzwanzig Anfangstakte fehlen.
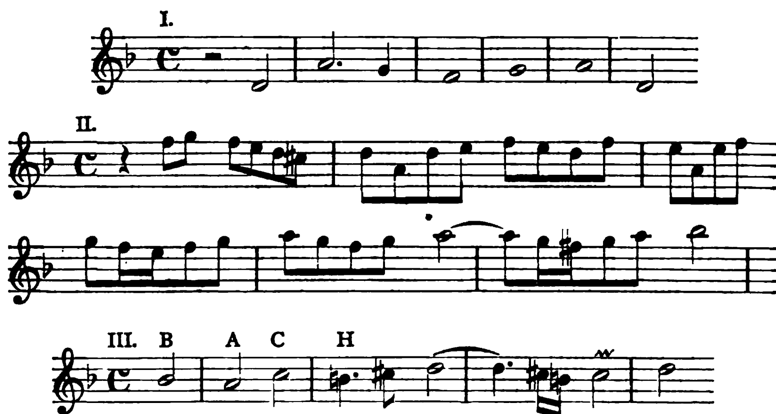
Rust meint, die ganze Art der Herausgabe schließe die Mitwirkung eines der älteren Söhne aus. Mit nichten. Sie betrieben sie nur etwas eilig.

In Bachs Nachlaß fand sich noch eine große Fuge über drei Themen, an der er bis zuletzt gearbeitet hatte, ohne sie zu beenden. Emmanuel und Friedemann glaubten, sie wäre für die Kunst der Fuge bestimmt gewesen und nahmen sie darin auf, unfertig wie sie war. Damit aber das Werk nicht so unvollendet abschlösse, gaben sie den Orgelchoral „Wenn wir in höchsten Nöten sind" zu, den Bach Altnikol in die Feder diktiert hatte. Inwieweit es in Bachs Gedanken gelegen hatte, diese beiden Werke eventuell als Abschluß der Kunst der Fuge zu veröffentlichen, weiß niemand. Halb gehören sie dazu, halb nicht. Man kann sagen, daß sie mit der Mustersammlung von Fugen nichts zu tun haben, weil ihnen nicht dasselbe Thema zugrunde liegt. Andrerseits aber sind sie so künstlich

[12] Von der Originalausgabe existieren noch vier Exemplare. Dazu kommt noch ein Bachsches Autograph, das älter ist. Neu erschien das Werk zuerst bei Nägeli in Zürich und dann bei Peters in Leipzig.

gearbeitet — man denke nur daran, wie Bach im Orgelchoral regelmäßig mit der Umkehrung des Themas operiert —, daß er sie wohl mit der Absicht geschrieben haben kann, sie anhangsweise mit der Kunst der Fuge herauszugeben.

Die drei Themen der unvollendeten Fuge lauten:



Die drei Fugen, die je eines dieser Themen für sich behandeln, sind vollendet. Bach schickt sich soeben an, alle drei gleichzeitig auftreten zu lassen. An dieser Stelle bricht das Manuskript ab.

Das Thema der letzten Fuge stellt Bachs Namen in Noten dar. Schon zu Weimar hatte Bach seinen Kollegen Walther auf die Eigentümlichkeit der vier Buchstaben seines Familiennamens hingewiesen, als enthielten sie die Erklärung der musikalischen Anlage aller Bache. Walther erwähnt dies zum Beschlusse des mageren Artikelchens, das er dem ehemaligen Freunde in seinem Musiklexikon (1732) widmet, indem er ausdrücklich bemerkt, daß die »Remarque« von dem Herrn Kapellmeister Bach selber stamme[13]. Nur bleibt dann verwunderlich, daß der Meister bis zu seinem letzten Lebensjahre wartete, um dies auch an sich interessante Thema in einer Fuge zu behandeln. Friedemann, von Forkel in dieser Sache befragt, erklärte bestimmt, sein Vater habe außer jener letzten nie eine Fuge über den Familiennamen komponiert[14]. Danach

[13] S. auch S. 171.

[14] Forkel teilte diesen Ausspruch Griepenkerl mit; von ihm erfuhr ihn Roitzsch, auf den diese Tradition zurückgeht.

wären also die verschiedenen Fugen über B A C H, die mit dem Anspruch auftreten von Johann Sebastian zu stammen, nicht von ihm. Es sind ihrer vier. Eine darunter ist, wenn auch unbachisch, nicht uninteressant gearbeitet. Spitta sucht deren wenigstens zwei für den Meister zu retten. Die Ausgabe der Bachgesellschaft druckt sie aber nicht einmal unter den zweifelhaften Werken ab, sondern verzeichnet nur die Themen[15].

Bei den Modernen ist das Thema B A C H sehr beliebt. Liszt und Schumann haben es bearbeitet. Bei Reger vermeint man es manchmal sogar da zu finden, wo er es nicht ausdrücklich angibt. Auch Barblans stilvollendete Orgelpassacaglia über B A C H sei unter den Kompositionen, die dem Thema Ehre machen, nicht vergessen.

Die Kunst der Fuge erschien wohl etliche Monate nach Bachs Tode und kostete vier Taler. Sie fand aber keinen Absatz. Auf Bitten Emmanuels schrieb dann Marpurg (1718–1795) eine Vorrede dazu. Mit einer neuen Decke und der Empfehlung des junggerühmten Musiktheoretikers erschien Bachs Werk zur Leipziger Ostermesse 1752. Es wurde anerkannt; Mattheson lobte es ausnehmend[16]; aber gekauft wurde es trotzdem nicht. Anno 1756 hatte Emmanuel knapp dreißig Exemplare abgesetzt. Die gelösten hundertundzwanzig Taler deckten die Kosten nicht. Enttäuscht verkaufte der Sohn die Platten, auf denen das letzte Werk seines Vaters geätzt war, um den Metallwert. Das war das Schicksal der Kunst der Fuge.

Entrüstet schreibt Forkel in seiner Biographie: „Wäre ein Werk dieser Art außerhalb Deutschlands von einem so außerordentlich berühmten Mann, wie Bach, zum Vorschein gekommen, so würden aus bloßem Patriotismus vielleicht zehn Prachtausgaben davon vergriffen worden sein. In Deutschland wurden nicht einmal so viele einzelne Exemplare von einem solchen Werke abgesetzt, daß die dazu erforderlichen Kupferplatten mit deren Ertrag bezahlt werden konnten"[17].

Vielleicht geht Forkel in der Entrüstung gegen seine Landsleute etwas zu weit. Es lag nicht an den Menschen, sondern an der

[15] Spitta II, S. 685 und 686. Die Themen der vier apokryphen Fugen über B A C H: B. G. XLII (1892). Vorrede S. 34.

[16] Seine Äußerung darüber siehe S. 209.

[17] S. 53.

Zeit, daß des großen Kantors Werk gelobt und nicht besehen wurde. Die Musik hatte neue Bahnen eingeschlagen, die sie von der Fugenkunst abführten; und diejenigen, die sich noch für Fugen interessierten, waren selber keine Fugenmeister mehr, sondern Fugenschulmeister, und als solche unfähig den wahren Bach zu verstehen, so sehr sie sich auch auf ihn beriefen. Diesen Eindruck hat man auch aus Marpurgs Vorrede, die zur Hälfte aus einer nicht gerade geistreichen Polemik gegen die neue Richtung, die die Fuge nicht mehr als den lebendigen Eckstein der wahren Musik anerkennen will, besteht[18].

Die „Kunst der Fuge" besteht aus vierzehn Fugen und vier Kanons über das Thema:
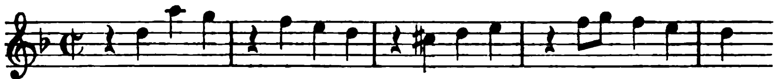


Interessant kann man es eigentlich nicht nennen; es ist nicht einer genialen Intuition entsprungen, sondern mehr in Hinsicht auf seine allseitige Verwendbarkeit und in Absicht auf die Umkehrung so geformt worden. Und dennoch fesselt es denjenigen, der es immer wieder hört. Es ist eine stille, ernste Welt, die es erschließt. Öd und starr, ohne Farbe, ohne Licht, ohne Bewegung liegt sie da; sie erfreut und zerstreut nicht; und dennoch kommt man nicht von ihr los.

So ist der Eindruck der vier ersten Fugen, die es mit dem einfachen Thema und seiner Umkehrung zu tun haben. Dann aber, mit der fünften Fuge, wird das Monotone des Themas gebrochen. Rhythmisches Leben tritt an Stelle der Gleichwertigkeit der vier ersten Noten. Es bekommt etwas bewegt Feierliches:



Von der achten Fuge an wird es durch die Bewegung ins Lebhafte umgebildet, bis es, in der elften, folgende Gestalt annimmt:
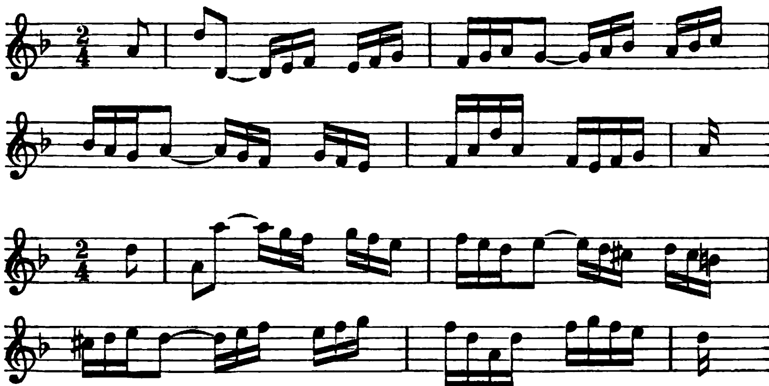


[18] Mitgeteilt B. G. XXV[1]; Vorbemerkungen S. 15 u. 16.

Sämtliche möglichen Fugentypen, auch solche, die Bach selber nie angewendet hat, sind in der Kunst der Fuge vertreten. Man weiß nicht, ob man mehr darüber staunen soll, daß alle diese Kombinationen von einem musikalischen Geist ausgedacht werden konnten, oder darüber, daß bei aller Künstlichkeit die Stimmen immer so natürlich und ungezwungen dahinfließen, als wäre ihnen der Weg nicht durch so und so viele rein technische Notwendigkeiten vorgeschrieben.

Weil es sich um ein theoretisches Werk handelt, schreibt Bach die Fugen in Partitur und betitelt sie „Kontrapunkte".

Die vier Fugen, die den Beschluß bilden, sind unter sich zu je zweien verbunden, so, daß die eine jedesmal, Note für Note, die genaue Inversion der andern ist, als läse man sie im Spiegel. Sie sind dreistimmig gehalten; die negative steht direkt unter der positiven. Auch hier erhebt sich Bach spielend über die technische Schwierigkeit. Die Stücke sind geistreich und lebendig durch und durch, als wären sie nur zufällig so geworden, daß eines das Spiegelbild des andern ist.

Bach selber muß seine helle Freude an ihnen gehabt haben. Er unternahm es, das letzte Paar für zwei Klaviere umzuschreiben, wobei er noch, damit jedes der beiden Instrumente richtig beschäftigt wäre, eine vierte obligate Stimme hinzufügte. In dieser Form wurden die beiden letzten Stücke der Kunst der Fuge anhangsweise beigegeben und waren, da sie den Klavierspielern zugänglich waren, bald der populärste Teil des Werkes, als dieses im XIX. Jahrhundert neu erschien. Ihre Themen lauten:



XIX. Bach und die Ästhetik.

Wir diskutieren über reine Musik, Tonmalerei, Programmusik und Tonsprache als über rein aktuelle Fragen und meinen, es gehe eigentlich nur den Historiker etwas an, daß Tendenzen zur Tonmalerei, zur Programmusik, zur ausgesprochenen musikalischen „Erzählung“ sich schon im XVII. und XVIII. Jahrhundert in der italienischen, der deutschen und der französischen Kunst bemerkbar machten. Mag das, was die zwei oder drei vorbachischen Generationen an darstellerischer Musik hervorgebracht haben, hinsichtlich der Mittel und des Vermögens des Ausdrucks noch so primitiv sein: es zeigen sich darin dieselben Instinkte und Ansprüche, wie in der allermodernsten und raffiniertesten Programmusik eines Liszt oder eines Strauß.

Und so primitiv war jene Kunst gar nicht. Es ginge noch an, Froberger, Kuhnau und die Verfasser italienischer und französischer Charakterstücke als Vertreter einer naiven Schilderungsmusik zu betrachten, welche die Grenzen der reinen Musik überschritten, ohne sich der Tragweite ihres Tuns bewußt zu werden. Aber die Meister des Hamburger Theaters wußten, was sie wollten. Für sie war die Musik Darstellung von Handlungen, Bildern und Ideen. Sie trauten sich zu, alles in Tönen ausdrücken zu können. Mattheson gibt sogar Rezepte, bei deren Anwendung die Gefühle in Musik deutlich und richtig geraten sollen.

In einer Kantate vom Jahre 1744 auf den achten Sonntag nach Trinitatis stellt Telemann die falschen Propheten in Schafskleidern in einem vollständigen Quintenzirkel durch alle zwölf harten Tonarten dar[1]. Das ist eine schon mehr metaphysische Symbolik. Aber daneben finden sich in den Partituren dieser Meister doch manche Seiten, die uns Achtung vor ihrem darstellerischen Wollen und Können abnötigen.

Die Musik, unter der Bach aufwuchs, deren volle Entfaltung er miterlebt hat, deren Ende er ist, bezeichnete sich selbst vorzugs-

[1] Jakob Adlung. Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit. 2. Aufl., 1783, S. 395.

weise als die „affektvolle", zum Unterschied von jeder andern, und wollte sich damit als diejenige zu erkennen geben, deren Sinn auf charakteristische und realistische Schilderung gerichtet war. Obwohl ihr dies nicht unbekannt sein konnte, da die Geschichten der Musik genug davon reden, unternahm es unsere musikalische Ästhetik trotzdem nicht, die damalige Musik gründlich auf ihren Zustand hin zu untersuchen, ob er etwa symptomatische Bedeutung für das Wesen der Tonkunst hätte, sondern fand es geraten, derartige Erscheinungen gewissermaßen als vorübergehende pathologische Affektionen der reinen Musik hinzustellen.

Daß Bach der affektvollen Musik seiner Zeit angehört, hat er selbst durch das Capriccio, die Programmsonate auf die Abreise seines Bruders, dokumentiert. Statt sich aber zu fragen, ob derselbe Geist sich bei ihm nicht auch noch in der Folge bemerkbar mache, betrachtete man jenes Werk als eine interessante Jugendtorheit, mit welcher er der Zeit seinen Tribut bezahlte, und die man ihm um der Fugen und Präludien willen, die er dann für die reine Musik schrieb, wohl verzeihen könne. Dabei unterließ man es aber, nachzuforschen, wie seine Kunst sich verhielt, wenn sie in den Chorälen, Kantaten und Passionen sich mit der Dichtung verband, ob da nicht auch bei ihm die darstellerischen Tendenzen der zeitgenössischen Musik sich bemerkbar machten.

Ein einziger unter den musikalischen Ästhetikern, Mosewius, hatte es versucht, die Bachsche Tonkunst als die Kunst der charakteristischen musikalischen Darstellung zu begreifen[2]. Er fand aber keine Nachfolger. Seine Schrift „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten" (1845) übte, obwohl sie sich hie und da zitiert findet, nicht den geringsten Einfluß auf die Bachforschung aus.

Von der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts an, wo der Kampf um die moderne Musik einsetzte, beurteilte man Bach nicht mehr so unbefangen, wie Mosewius es getan. Man sah wohl, daß an diesen Werken manches auffällig war. Zuweilen mußte man offen zutage liegende Beispiele imitativer oder tonmalerischer Absichten anerkennen: so im Choral „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (V, Nr. 13), wo der Fall des Urvaters durch stürzende Septimen im Basse versinnbildlicht wird, oder in einer Arie aus

[2] S. 227 ff.

„Herkules am Scheidewege", welche die im Text vorkommenden Schlangen auch in der Musik abbildet, und wo sonst noch dergleichen Auffälligkeiten sich bemerkbar machten. Zeigte man einen solchen Fall auf, so hielt man sich zugleich für verpflichtet, ihn als ganz belanglos hinzustellen, damit der Ruf, den sich Bach als klassischer Komponist errungen hatte, nicht Schaden litte und der Meister nicht in den Verdacht geriete, etwas mit denen zu tun zu haben, welche die Tonkunst zur Schilderungsmusik mißbrauchen.

Kein anderer als Philipp Spitta sorgte sich darum, daß niemand, durch irgend eine allzu charakteristische Figur verleitet, Anlaß nähme, die Zugehörigkeit Bachs zur reinen Tonkunst selbst nur für einen Augenblick zu bezweifeln, und an der „richtigen Auffassung seiner Musik" irre würde.

An besonders gefährdeten Stellen, die er auf seiner Wanderung durch die Kantaten antraf, brachte er zum Schutze der musikalischen Menschheit ein aus Reflexionen geschmiedetes Notgeländer an. „Wie gern Bach auch malerische Züge einstreute", läßt er sich einmal an einem solchen Punkte vernehmen, „er tat es nicht infolge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Wert und Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert. Man ist bei Bach zu leicht bereit, irgend eine scharf hervortretende melodische Linie, eine frappante harmonische Wendung und irgend ein bezeichnendes oder affektvolles Wort, das mit jenen musikalischen Gestaltungen zusammentrifft, in eine innigere und tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann[3]."

Diese Sätze sind typisch für die Tendenz der Spittaschen Darstellung. Seine sonst so wundervollen und tief eindringenden Analysen versagen da, wo es sich darum handelt, die innerste Beziehung zwischen dem poetischen Gedanken und dem musikalischen Ausdruck Bachs aufzusuchen. Er will es nicht unternehmen, auf Grund der mancherlei auffälligen Tonmalerei weiter zu forschen, ob nicht auch die andern charakteristischen Themen und Wendungen irgendwie durch Bilder und Gedanken des Textes inspiriert sind, und ob nicht die „Stimmung" bei Bach, statt im allgemeinen Gefühl zu bleiben,

[3] Spitta, II. Band, S. 406.

aus ganz konkreten musikalischen Ideen zusammengewoben ist. Daß der Text von dieser Musik wie von einem klar bewegten Wasser mit Lebhaftigkeit zurückgeworfen werde, darf nicht als möglich gelten. Sie soll nicht allzu charakteristisch sein. Darum will Spitta das Zusammentreffen auffällig ausdrucksvoller Themen oder Wendungen mit „bezeichnenden oder affektvollen Worten“ bis zu einem gewissen Grade als zufällig angesehen wissen und warnt davor, Text und Musik „in eine tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann“.

Damit Bachs Musik nicht materialistisch erscheine, soll das Wunderbarste an seinen Werken also durch eine Art von musikalischem Okkasionalismus erklärt werden. Das erinnert an den bekannten niederländischen Philosophen Geulinx, der aus Angst vor dem philosophischen Materialismus keine Einwirkung der Vorstellung und des Willens auf die Bewegungen der Glieder annehmen wollte, sondern die Meinung vertrat, Gott habe beide, Leib und Seele, wie zwei absolut gleichlaufende Uhrwerke reguliert, daß dasselbe sich immer zugleich auf dem Gebiete des körperlichen und des seelischen Lebens ereigne. Was also für die äußerliche Betrachtungsweise nur durch direkten Zusammenhang erklärbar scheine, sei in Wahrheit ein Phänomen des von Ewigkeit regulierten zeitlichen Zusammentreffens einer seelisch gedachten und einer vom Körper ausgeführten Bewegung.

So hat auch Spitta, aus Angst vor dem musikalischen Materialismus, durch einige Machtsprüche vom Wesen der wahren Musik einem empirischen Aufsuchen der Zusammenhänge zwischen Dichtung und Musik bei Bach vorgebeugt. Er will durch sein »La question ne sera pas posée« jeden abschrecken, die nicht nur für das Verständnis der Bachschen Werke, sondern für die Entscheidung über das Wesen der Musik überhaupt so interessante Frage, wie der Leipziger Meister zu seinen Texten steht, in ihrem ganzen Umfang aufzurollen.

Freilich ist diese Stellung Bach gegenüber in gewisser Weise wieder verständlich, weil die architektonische und kontrapunktische Vollendung in seinen Werken dem für diese rein musikalischen Eigenschaften seiner Schöpfungen empfänglichen Gemüt eine so tiefe und reine Befriedigung gewährt, daß allem andern, was man darin noch finden könnte, zunächst nur ganz nebensächliche Bedeutung zuzu-

kommen scheint. Bei Spitta wirkte noch die instinktive Furcht mit, daß Bach für eine gewisse von ihm und seinen Anhängern verpönte moderne Schilderungsmusik tendenziös ausgebeutet werden könnte. Zum Teil leitete ihn auch eine berechtigte Abneigung gegen das oberflächliche Modernisieren alter Musik, das sich zuweilen an die Stelle der gründlichen Untersuchung setzt und sich auf seine Verdienste, die alten Meister unserer Zeit nahe zu bringen, noch etwas zugute tut.

So wurden Bachs Kantaten, ein Jahrgang um den andern, der Welt wieder geschenkt, gerade zur Zeit, als über Wagner und Berlioz gestritten wurde, ohne daß man sich bewußt war, welche Schätze an dramatischer und malerischer Musik die großen grauen Bände bargen und welche Aussichten sie der Theorie vom Wesen der Musik eröffneten. Bis auf den heutigen Tag darf man es unsern Ästhetikern, auch den besten unter ihnen, zum Vorwurf machen, daß die zweihundert Kantaten Bachs und ebenso die Orgelchoräle, mögen sie auch einige Beispiele daraus entlehnen, für sie eigentlich dennoch nicht existieren. Die eigenartig lebhafte und malerische Auffassung der Musik, die sich in diesen Werken kundgibt, hat auf die hergebrachten und diskutierten Theorien vom Charakter der Tonkunst gar keinen Einfluß ausgeübt.

Man sollte meinen, die Ästhetik hätte nichts Eiligeres zu tun gehabt, als sich auf diese neuentdeckten Werke zu stürzen und einmal das Grundproblem aller Musik, die Frage nach dem Wesen der thematischen Erfindung, daran zu studieren. Die Verlockung war wahrlich groß genug, denn man braucht nur fünf oder sechs Bände von Kantaten zu durchblättern, um, wie sonst bei keiner Musik, von wiederkehrenden Auffälligkeiten, inneren Verwandtschaften, Varianten desselben Themas, unerklärlichen Bizarrerien in Aufregung versetzt zu werden. Welche Rätsel bieten allein die Themen der Matthäuspassion! Man denke an die lustige G-Dur-Musik in der Zerknirschungsarie Judä „Gebt mir meinen Jesum wieder", an die rabiate zweistimmige Flötenbegleitung in dem Baßarioso „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein", an die musikalisch sinnlose Ungestaltigkeit des Themas der Arie „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen", an die merkwürdige motivische Verwandtschaft gewisser Ariosos mit den nachfolgenden Arien, kurz an alles das, was dem Musiker an diesem

Werke, je mehr er es studiert, auffällt, was ihm daran bis zum Unbehagen immer unverständlicher wird, wovor er ratlos steht, wie er es auszuführen habe, weil er nicht weiß, was es bedeuten soll, und wovon er zuletzt ahnt, daß es die Musik so nicht von sich aus, sondern nur unter dem Einfluß einer gewalttätigen, fremden Macht hervorgebracht haben kann, welcher die Gesetze des harmonischen Linienaufbaues der Themen von Haus aus fremd sind.

Aber die Ästhetik — wo sie der praktischen Kunst einmal unmittelbar hätte helfen können — ging an den sonderbaren Fragen, welche die Motive der Passionen, der Kantaten und der Choralvorspiele ihr stellten, fast achtlos vorüber, und kam nicht auf den Gedanken, daß man jenem klassischen Meister vielleicht schon etwas wie eine ausgebildete musikalische Sprache zuzutrauen hätte, in welcher Gedanken nach konkretem Ausdruck ringen.

Zu derselben Zeit ahnten die Künstler, die sich den Kantaten praktisch widmeten, wo der Schlüssel zu dieser Musik zu suchen sei. Über dem fortwährenden Experimentieren war ihnen manche überraschende Offenbarung zuteil geworden. Aber sie faßten ihre Erkenntnis nicht zusammen und sprachen sie mehr andeutungsweise und fast nur unter sich aus, einzig darauf bedacht, die Werke selbst durch eine richtige Wiedergabe zum Reden zu bringen.

So haben wir eine musikalische Ästhetik, in der Bach sein Wort nicht mitgeredet hat. Eine Statistik über das Vorkommen des Namens des Meisters in den Werken, die sich mit dem Wesen der Tonkunst abgeben, würde geradezu trostlose Ergebnisse liefern. Sogar in einem so tief angelegten Werke, wie Combarieus »Les rapports de la musique et de la poésie«[4] spielt Bach fast keine Rolle. Bei dem Franzosen könnte man dies allenfalls noch damit entschuldigen, daß er des Deutschen nicht mächtig genug ist, um den Bach der Kantaten zu ergründen. Die deutschen Ästhetiker gehen aber fast ebensowenig auf die Werke des Thomaskantors ein.

Das liegt nicht allein daran, daß Bach tatsächlich noch wenig bekannt ist, sondern an der ganzen Art unserer Erforschung des Wesens der Tonkunst. Unsere Ästhetiken gehen nicht von den Kunstwerken aus. Sie hören gewöhnlich da auf, wo die Musik anfängt. Schopenhauer, Lotze und Helmholtz nehmen in ihnen einen viel größeren

[4] Paris, Alcan. 1894.

Platz ein als Bach, Mozart, Schubert, Beethoven, Berlioz und Wagner. Die ästhetischen Arbeiten, die sich mit der Malerei beschäftigen, bieten in viel höherem Grade eine Ästhetik der Kunstwerke, als die, welche der Musik gewidmet sind.

Da ist es denn nicht weiter verwunderlich, daß die musikalische Ästhetik vor den Problemen, welche ihr die wirkliche Musik aufgibt, ratlos dasteht. Zum Schluß, wenn alle den Definitionen und der Tonphysiologie entlehnten Theorien glücklich unter Dach sind, kommt man anhangsweise auf die eigentlichen Probleme der Tonkunst — Tonmalerei, Schilderungsmusik, Programmusik, Zusammenwirken der Künste mit der Musik — zu sprechen.

XX. Dichterische und malerische Musik.

Der unmittelbare Eindruck der Bachschen Werke auf uns ist zwiespältig. Sie muten uns ganz modern an; zugleich aber haben wir das Empfinden, daß sie mit der nachbeethovenschen Kunst so gar nichts gemein haben.

Die Musik des Thomaskantors erscheint uns modern, insofern als sie aus der natürlichen Unbestimmtheit der Tondarstellung kraftvoll herausstrebt und darauf ausgeht, die Dichtung, der sie zugehört, auf den höchstmöglichen Grad musikalischer Evidenz zu bringen. Sie will darstellen.

Aber in der Art und den Mitteln der Wiedergabe der Dichtung hat sie mit der modernen Kunst nichts gemein. Es ist nicht nur eine Spanne Zeit von anderthalb Jahrhunderten, sondern eine ganze Welt, die zwischen Bach und Wagner liegt. Jener gehört einer ganz andern Gattung darstellender Musik an als sein Bayreuther Vorkämpfer. So gilt es, zunächst sich über das Wesen der darstellenden Musik und über ihre verschiedenen Arten klar zu werden.

Es handelt sich hier um einen Ausschnitt aus dem allgemeinen Problem des Zusammenwirkens der Künste. Mit Unrecht stellt man dieses immer nur von einer bestimmten Kunst aus dar. In Wirklichkeit ist es das allerallgemeinste Problem und gehört an den

Anfang jedes Nachdenkens über Kunst überhaupt. Nur muß man gleich mit der sprachlichen Gewohnheit aufräumen, die hier, wie sonst noch gar oft, die bessere Erkenntnis aufhält.

Wir teilen die Künste nach dem Material ein, dessen sie sich bedienen, um die ihnen vorschwebende Welt darzustellen. Musiker wird genannt, wer sich in Tönen ausspricht; Maler, wer sich der Farbe bedient; Dichter, wer die Lautsprache anwendet. Das ist aber eine rein äußerliche Scheidung. In Wirklichkeit ist das Material, in welchem sich der Künstler ausdrückt, etwas Sekundäres. Er ist nicht nur Maler, oder nur Dichter, oder nur Musiker, sondern alles zusammen. In seiner Seele wohnen verschiedene Künstler beieinander. Sein Schaffen beruht auf ihrem Zusammenwirken. An jedem seiner Gedanken sind alle mitbeteiligt. Der Unterschied besteht nur darin, daß bei dem einen dieser, bei dem andern jener dominiert, und daß sie jedesmal diejenige Sprache wählen, die ihnen am geläufigsten ist.

Es kann aber geschehen, daß der „andere Künstler" und das Vermögen der „andern Sprache" ihnen so stark zu Bewußtsein kommt, daß sie mit sich selber uneins sind, welcher Kunst sie eigentlich angehören. So erging es Goethe, der auf der Rückkehr von Wetzlar nicht wußte, ob er sich der Malerei oder der Dichtkunst widmen sollte. „Ich wanderte", erzählt er in Dichtung und Wahrheit[1], „die Lahn hinunter, dem Entschluß nach frei, dem Gefühl nach befangen, in einem Zustande, in welchem uns die Gegenwart der stummlebendigen Natur so wohltätig ist. Mein Auge, geübt, die malerischen und übermalerischen Schönheiten der Landschaft zu entdecken, schwelgte in Betrachtung der Nähen und Fernen, der beschten Felsen, der sonnigen Wipfel, der feuchten Gründe, der thronenden Schlösser und der aus der Ferne lachenden blauen Bergreihen. Ich wanderte auf dem rechten Ufer des Flusses, der in einiger Tiefe und Entfernung von mir, von reichem Weidengebüsch zum Teil verdeckt, im Sonnenlicht hingleitete. Da stieg in mir der alte Wunsch wieder auf, solche Gegenstände würdig nachahmen zu können. Zufällig hatte ich ein schönes Taschenmesser in der linken Hand, und in dem Augenblicke trat aus dem tiefen Grunde der Seele gleichsam befehlshaberisch hervor: ich sollte dies Messer

[1] III. Teil; am Anfang des 13. Buches.

ungesäumt in den Fluß schleudern. Sähe ich es hineinfallen, so würde mein künstlerischer Wunsch erfüllt werden; würde aber das Eintauchen des Messers durch die überhängenden Weidenbüsche verdeckt, so sollte ich Wunsch und Bemühung fahren lassen. So schnell als diese Grille in mir aufstieg, war sie auch ausgeführt. Denn ohne auf die Brauchbarkeit des Messers zu sehen, das gar manche Gerätschaften in sich vereinigte, schleuderte ich es mit der Linken, wie ich es hielt, gewaltsam nach dem Flusse hin. Aber auch hier mußte ich die trügliche Zweideutigkeit der Orakel, über die man sich im Altertum so bitter beklagt, erfahren. Des Messers Eintauchen in den Fluß ward mir durch die letzten Weidenzweige verborgen, aber das dem Sturz entgegenwirkende Wasser sprang wie eine starke Fontäne in die Höhe und war mir vollkommen sichtbar. Ich legte diese Erscheinungen nicht zu meinen Gunsten aus, und der durch sie in mir erregte Zweifel war in der Folge schuld, daß ich diese Übungen unterbrochener und fahrlässiger anstellte, und dadurch selbst Anlaß gab, daß die Deutung des Orakels sich erfüllte."

Und dennoch blieb er ein Maler. Seine Zeichnungen zwar sind amateurhaft, und sein Verständnis für die Kunstwerke der Malerei ist nicht so entwickelt, wie er selber gern glauben möchte. Aber er sieht und schildert alles als Maler. Er rühmt sich zu allen Zeiten, die Gabe besessen zu haben, die Welt mit den Augen des Malers zu sehen, dessen Schöpfungen ihm gerade gegenwärtig waren. Venedig erscheint ihm als eine Folge von Bildern aus der venezianischen Schule. Das unergründliche Geheimnis seiner Sprache ist die Plastik, in welcher nach zwei Sätzen, ohne daß er eigentlich beschreibt, die ganze Umgebung, die er sieht, vor dem Auge des Lesers steht, daß dieser auch das Unausgesprochene sieht und hört, und es nicht mehr vergessen kann, wie alles, was man wirklich gesehen hat. Im Faust folgen nicht Szenen, sondern belebte Gemälde aufeinander. Goethe malt sein Selbstporträt in der Aufeinanderfolge der Zeiten, auf idyllischem, naivem, tragischem, burleskem, phantastischem oder allegorischem Hintergrund. Seine Landschaften bestehen nicht aus zusammengetragenen Worten; er hat sie, wie der richtige Maler, alle wirklich gesehen und wirft nun die Worte wie tönende Farbenflecke hin, daß sie durch ihr Flimmern in der Seele des Hörers das lebendige Bild wachrufen.

Seither sind noch viele andere von der Malerei zur Darstellung in Worten übergangen und doch geblieben, was sie waren, nur daß sie das Material wählten, in welchem sie die von ihnen geschaute Welt am besten bilden konnten. Taine gehört unbedingt unter die Maler. Den losen und doch wieder so wunderbar klaren Aufbau in den Erzählungen Gottfried Kellers versteht man erst recht, wenn man gewahr wird, daß eben nicht der Dichter sondern der dramatische Maler die Feder führt.

Wer ist in Michelangelo der Größere, der Dichter oder der Maler?

Man nennt Heine unsern größten Lyriker. Ob man ihn nicht, vom Standpunkt der „allgemeinen Kunst“, als den genialsten Maler unter den lyrischen Dichtern bezeichnen könnte?

Böcklin ist ein Dichter, der unter die Maler gegangen ist. Es ist die dichterische Phantasie, die ihn unter die Fabelwesen seiner wunderbaren und zuletzt doch unwirklichen Landschaften entführt hat. Seine Visionen beherrschen ihn so, daß ihm dabei Unmöglichkeiten in der Komposition, sogar auf den ersten Blick störende Zeichenfehler gleichgültig werden. Er griff eben zu Pinsel und Palette, weil er meinte, seine Poeme von dem Leben der Elementargewalten so am lebendigsten wiedergeben zu können. Seine Gemälde sind im letzten Grunde Gleichnisse von Gedichten, die sich den Worten nicht unterwerfen wollten. So ist es ganz natürlich, daß die Reaktion gegen ihn von der französischen Malerei ausgeht, die in ihrer objektiven Realistik für ein solches Verhältnis von Dichtung und Malerei keinen Sinn hat, sondern eine Kunst mit derartigen Tendenzen vom Standpunkte der absoluten Malerei aus bekämpft, wie die Anhänger der absoluten Musik die Tonkunst befehden, die sich der Dichtkunst hingibt.

Der Maler kann nicht anders als Böcklins im Baseler Museum befindliche Darstellung der Pest mit fast ungerechter Härte beurteilen. Aber man lasse das sich fast wie die Zeichnung eines genialen Kindes ausnehmende Gemälde als Gedicht reden, so steht es alsbald in seiner wahren Größe da.

In dem Verhältnis zur Dichtung liegt zuletzt der Unterschied zwischen deutscher und französischer Malerei. Wer mit den Künstlern beider Länder verkehrt, öfters in die Lage kommt, die ersten Eindrücke deutscher Maler in Paris und die Empfindungen der französischen

Maler beim Anblick deutscher Werke zu analysieren, und die ungerechten Urteile auf beiden Seiten auf ihren klarsten und wahrsten Ausdruck zu bringen sucht, wird bald bemerken, daß die Differenz der Anschauungen in der verschiedenen Stellung zur Dichtkunst zu suchen ist. Der deutsche Maler ist mehr Dichter als der französische. Darum wirft die französische Malerei der deutschen Mangel an objektivem, realem Empfinden der Natur gegenüber vor; die deutsche ihrerseits fühlt sich bei der französischen, trotz aller Bewunderung für die grandiose Technik, durch eine gewisse gewollte Phantasiearmut fast kalt berührt. Auf literarischem Gebiete brachte es dieser verschiedene Blick für die Natur mit sich, daß Deutschland eine herrliche Lyrik besitzt, wie Frankreich sie nicht kennt.

So sieht man in der Dichtung die Malerei, in der Malerei die Dichtung mit hindurchschimmern. Diese bald stärkere, bald schwächere Nebenfärbung gibt der betreffenden Kunst ihre jeweilige Eigenart. Nach dem Darstellungsmaterial betrachtet, streng gesondert, gehen beide, nach ihrem Wesen beurteilt, in unmerklichen Schattierungen ineinander über.

Mit der Musik und der Dichtkunst ist es nicht anders. Wir rechnen Schiller zu den Dichtern. Er selber wurde über seinem Schaffen gewahr, daß er eigentlich ein Musiker war. Am 25. Mai 1792 schreibt er an Körner: „Das Musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir selber einig bin“[2]. Tatsächlich steht hinter seinen Worten nicht reine Anschauung, wie bei Goethe, sondern Klang und Rhythmik. Seine Schilderung ist sonor, aber als Darstellung unwirklich, weil sie dem Hörer nichts Lebendiges vor Augen ruft. Alle seine Landschaften sind eigentlich Theaterdekorationen.

Auch Lamartine ist ein Musiker, gerade weil er schildert, statt zu malen.

Nietzsche erging es mit der Musik wie Goethe mit der Malerei. Er glaubte es seinem Talente schuldig zu sein, sich in der Komposition zu versuchen. Seine musikalischen Schöpfungen stehen aber noch bedeutend niedriger als die Zeichnungen Goethes. Wie konnte

---

[2] Schillers Briefwechsel mit Körner, Leipzig (Veit) 2. Aufl. 1894, Band I, S. 453.

er sich bei solcher Unbeholfenheit für einen Tondichter halten? Er war es dennoch. Seine Werke sind Symphonien. Der Musiker liest sie nicht, er hört sie, als ginge er eine Orchesterpartitur durch. Er schaut nicht Worte und Buchstaben, sondern sich entwickelnde und verflechtende Motive. In „Jenseits von Gut und Böse“ findet er sogar jene kleinen fugierten Intermezzi, womit Beethoven in seinen Werken sich manchmal verweilt.

Woran es liegt? Wer vermöchte es zu analysieren? Jedenfalls hatte Nietzsche selber ein vollkommenes Bewußtsein von dem musikalischen Grundwesen seiner dichterischen Schöpfungen. Darum ereifert er sich so gegen den modernen Menschen, der „die Ohren im Schubfach liegen läßt“ und die Seiten seines Buches mit den Augen abgrast. Überdies zeigt schon der bei aller scheinbaren Inkohärenz und Sprunghaftigkeit der Darstellung dennoch so absichtslos klar hervortretende Gedankenzusammenhang an, daß der Dichter von „Also sprach Zarathustra“ seine Ideen nicht in der Wortlogik, sondern in der Tonlogik, als musikalische Motive verarbeitet. Er läßt einen Gedanken, nachdem er ihn scheinbar definitiv durchgeführt hat, ohne Überleitung plötzlich wieder eintreten, wie der Musiker sein Thema wieder aufgreift.

Wagner gehört unter die musikalischen Dichter, nur daß er neben der Wortsprache zugleich die Tonsprache beherrscht. Bekannt ist Nietzsches Formel für die künstlerische Komplexität dessen, den er wie keinen verehrt und gehaßt: „Wagner gehört als Musiker unter die Maler, als Dichter unter die Musiker, als Künstler überhaupt unter die Schauspieler“[3].

Wagner seinerseits kannte Maler, die für ihn Musiker waren. „Die großen Maler der italienischen Renaissance“, schreibt er einmal, „waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier sehen“[4].

Bis zum Momente, wo er durch eine bestimmte Sprache in die Erscheinung tritt, ist jeder künstlerische Gedanke komplex. Weder in

[3] Jenseits von Gut und Böse. S. 256.

[4] „Beethoven“, Ges. Schriften IX, S. 146; „der italienischen Renaissance“ ist aus dem Zusammenhang ergänzt.

der Malerei, noch in der Musik, noch in der Dichtung gibt es eine absolute Kunst, die man zur Norm erheben kann, um alles andere daraufhin als falsche Kunst zu stempeln, weil eben in jedem Künstler noch ein anderer wohnt, der mitreden will, nur daß er es bei dem einen aufdringlich, bei dem andern kaum merklich tut. Darin liegt der ganze Unterschied. Die Kunst an sich ist weder Malerei noch Dichtung noch Musik, sondern ein Dichten, in welchem sie noch alle vereint sind.

Die lebendige Spannung, in welcher die Künste untereinander stehen, verleiht jeder einen Expansionstrieb, der sie nicht zur Ruhe kommen läßt, bis sie an der letzten Grenze ihres Gebietes angelangt ist. Und dann fühlt sie sich noch getrieben, ein Stück einer andern an sich zu reißen. Nicht nur die Musik ist versucht, in Analogie zu den beiden andern Künsten zu malen und zu erzählen: diesen selber ergeht es nicht anders. Die Dichtung will Bilder vorstellen, die eigentlich mit dem Auge erfaßt werden müßten, und die Malerei will das Geschaute zugleich mit dem poetischen Empfinden, das sie hineinlegte, festhalten. Nur daß die Musik, weil ihr Darstellungsmaterial zur Abbildung konkreter Ideen so wenig taugt, gar bald an der Grenze angekommen ist, wo sie dichterische und malerische Gedanken noch klar erkennbar mit darstellen kann.

Darum haben malerische und dichterische Tendenzen zu allen Zeiten einen verderblichen Einfluß auf sie ausgeübt und eine falsche Kunst hervorgebracht, die sich einbildete, Dinge und Ideen auszudrücken, zu deren Wiedergabe die Tonsprache bei weitem nicht zureicht. Diese falsche Tonkunst lebt von Ansprüchen und Selbsttäuschung. Ihre Arroganz, als wäre sie nun erst die vollendete Musik, hat sie von jeher in Verruf gebracht.

So ist begreiflich, wie man dazu kommen konnte, dichterische und malerische Intentionen in der Musik an sich als verfehlt anzusehen und in gefährdeten Zeiten die Parole „Absolute Musik" auszugeben, wobei man das Banner der reinen Tonkunst über den Werken Bachs und Beethovens aufhißte. Sehr zu unrecht. Sie verdienen diese Einschätzung nicht.

Aber nicht nur die gebende Kunst ist komplex: die empfangende ist es nicht minder. In jedem wahrhaften, künstlerischen Erfassen treten alle Empfindungen und Vorstellungen, deren ein Mensch fähig ist, in Aktion. Der Vorgang ist vielgestaltig, wenn auch der

Betreffende nur in den allerseltensten Fällen eine Ahnung davon hat, was alles in seiner Phantasie in Bewegung gesetzt wird und welche Nebentöne zum Grundton erklingen, der ihn scheinbar ausschließlich beschäftigt.

Mancher wähnt ein Gemälde zu sehen, während er es tatsächlich hört, da seine künstlerische Ergriffenheit von der Musik des Tönens oder des Schweigens herrührt, die er in dem Dargestellten vernimmt. Wer die Bienen in der blühenden Heidelandschaft Didier-Pougets nicht hört, sieht nicht mit den Augen des Künstlers. Wem die mittelmäßigste Leinwand mit einem Föhrenwald nicht zum faszinierenden Gemälde wird, weil ihm dazu die endlos fernen Symphonien der über die Wipfel streichenden Winde erklingen, sieht auch nur als ein halber Mensch, d. h. niemals als Künstler.

So auch in der Musik. Die musikalische Empfänglichkeit ist bis zu einem gewissen Grade ein Vermögen der Tonvision, welcher Art sie nun sei, ob sie es mit Linien, Ideen, Gestalten oder Geschehnissen zu tun hat. Auch da, wo man sie nicht vermuten würde, sind Ideenassoziationen im Spiel.

Man bringe die Hörer doch einmal dazu, sich Rechenschaft davon zu geben, worin das Weihevolle bestand, das sie bei den Klängen eines Werkes von Palestrina überfiel. Die meisten werden dann gestehen, daß sie sich in ein weites Kirchenschiff versetzt fühlten und Sonnenlicht durch Chorfenster in die Dämmerung hereinfluten sahen. Wir dichten alle mehr, als wir ahnen. Ein einfacher Versuch genügt, um dies zu konstatieren. Man schaue mit dem Vorsatz, nicht zu hören, und höre mit dem Vorsatz, die visuellen Assoziationen nicht über die Schwelle des Bewußtseins treten zu lassen: alsbald wird der andere Künstler in uns, den wir unbeteiligt wähnten, sich auflehnen und sein Recht fordern.

Jedes künstlerische Empfangen ist ein Tun. Das künstlerische Schaffen ist nur ein besonderer Fall des künstlerischen Verhaltens dem Sein gegenüber. Einige Menschen unter den vielen, die das was um sie ist und um sie herum geschieht als Künstler erleben, besitzen das Vermögen, das Gehörte und Gesehene in der Sprache der Farbe, des Tones oder des Wortes wiederzugeben. Der Unterschied ist eigentlich nicht der, daß diese mehr Künstler sind als die andern, sondern nur der, daß sie reden können, während die andern stumm sind. Wenn man sieht, mit welch elementarer Kraft und

Leidenschaft die zur „Rezeptivität“ verdammten Menschen manchmal künstlerisch empfinden, und was ihre stumme Phantasie in die Werke anderer hineinlegt, um es daraus wieder redend und tönend zurückzuempfangen, kommt einem der Gedanke, daß nur durch Zufall einige der Großen die Gabe der Sprache empfingen, fast nicht mehr paradox vor.

Kunst ist Übertragung ästhetischer Ideenassoziationen. Je komplexer und intensiver die bewußten und unbewußten Vorstellungen und Ideen des Künstlers sich in seinem Kunstwerk mitteilen, desto größer ist der Eindruck. Es ist ihm dann gelungen, die andern zu der Lebhaftigkeit phantasievoller Empfindung mit hinzureißen, die wir zum Unterschied vom gewohnheitsmäßigen Hören, Sehen und Erleben als Kunst bezeichnen.

Das mit den Sinnen Wahrnehmbare an einem Kunstwerk ist in Wirklichkeit nur die Vermittlerin zwischen zwei tätigen Phantasien. Alle Kunst redet in Zeichen und Gleichnissen. Niemand vermag zu erklären, wie es zugeht, daß der Künstler das Sein, wie er es geschaut und erlebt, in uns zum Leben wecken kann. Keine künstlerische Sprache ist der adäquate Ausdruck dessen, was sie darstellt, sondern das Unausgesprochene, was sie in sich birgt, ist die Hauptsache daran.

In der Dichtkunst und in der Malerei tritt dies weniger auffällig hervor, weil die Sprachen dieser Künste zugleich Alltagssprachen sind. Man braucht aber nur ein Goethesches Gedicht zu lesen und die Worte, aus denen es besteht, auf den Reichtum von Vorstellungen hin, die sie in uns auslösen, zu prüfen, um alsbald gewahr zu werden, daß die Wortsprache im Dienste der Kunst zur suggestiven Zeichensprache wird, in welcher die Phantasien zweier Künstler miteinander verkehren. „In Wahrheit“, sagt Wagner einmal, „ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen was er verschweigt, um das Unaussprechliche selbst verschweigend uns sagen zu lassen[5].“

In der Malerei ist das Inadäquate des Ausspruchs schon viel auffälliger. Es läßt sich gar nicht ermessen, was der Beschauer von seinem eigenen hinzutun muß, damit eine farbige Leinwand eine Landschaft werde. Die Radierung gar ist eine unerhörte Zumutung an die Phantasie, da die Darstellung in schwarz und weiß

---

[5] „Zukunftsmusik“. Ges. Schriften VII, S. 172.

nur ein Gleichnis der Landschaft ist und nicht mehr Wirklichkeit hat als ein Gleichnis. Und doch ist diese Abbildung im Gleichnis für den, der sie zu deuten versteht, fast die gewaltigste Beschwörungsformel zum vollendeten Sehen.

So tritt schon in der Malerei an die Stelle des naiven „Das ist" jenes merkwürdige „Das bedeutet" der künstlerischen Sprache. Sie will erlernt und durch Gewöhnung angeeignet werden. Schon kommt es auch vor, daß die Sprache versagt, indem die Zeichen für den Beschauer undeutbar werden und sich zu sinnlosen Farben- und Linienanhäufungen zurückwandeln, sei es, daß der Künstler mehr hineingelegt hat, als sie besagen können, sei es, daß der Beschauer das Geheimnis seiner Sprache nicht versteht.

In der Musik vollends wird die Sprache zum Symbol. Die Übertragung auch der allgemeinsten Empfindungen und Vorstellungen wird rätselhaft. Es nützt nichts, daß die Tonphysiologie immer neue Entdeckungen über Tonempfindung macht: sie erobert damit der musikalischen Ästhetik ein herrliches Kolonialgebiet, das ihr aber in Zeit und Ewigkeit nichts eintragen wird. „Das für uns Wichtigste", sagt Eduard Hanslick, „ist und bleibt unerklärt: der Nervenprozeß, durch welchen nun die Empfindung des Tones zum Gefühl, zur Gemütsstimmung wird[6]."

Je weiter die Prätention des musikalischen Ausdrucks geht, desto auffälliger tritt das Symbolische an der Tonsprache hervor. Es dauert nicht lange, so stellt sie an die Phantasie des Hörers Zumutungen, denen er mit dem besten Willen nicht mehr gerecht werden kann, und treibt mit dem „dies bedeutet" der künstlerischen Sprache den ärgsten Mißbrauch.

Aber es ist falsch, zu meinen, daß die sogenannte reine Musik eine Sprache redet, die nicht symbolisch ist und etwas eindeutig ausdrückt. Auch sie appelliert an die Einbildungskraft des Hörers, nur daß sie es mehr mit der Phantasie des Gefühls und der Tonlinie als mit der der konkreten Vorstellung zu tun hat. Nur darauf kommt es an, inwieweit es der dichterischen Phantasie möglich ist, sich der andern Phantasie, mit der sie durch die Zeichensprache der Töne verkehrt, noch verständlich zu machen.

Gewöhnlich operiert man mit dem Kriterium der unmittelbaren

[6] Vom Musikalisch-Schönen. 1. Aufl. 1857, 10. Aufl. 1902, Leipzig.

Verständlichkeit und will, vom Standpunkt der absoluten Musik aus, nur diejenige Kunst gelten lassen, die auch für den unvoreingenommenen und unvorbereiteten Hörer das besagt, was sie ausdrücken will. Danach gäbe es also keine ausgebildete Tonsprache. Das wäre aber gerade so, als wollte man verlangen, daß jemand eine fremde Sprache beim ersten Hören verstehe, wenn sie als Sprache anerkannt werden soll. Jede Sprache besteht nur durch die Konvention, kraft deren einer bestimmten Lautverbindung diese und jene Empfindung oder Vorstellung korrespondiert. In der Musik ist es nicht anders. Wer die Sprache eines Komponisten kennt und weiß, welche Bedeutung gewissen Tonverbindungen bei ihm zukommt, der hört aus einem Stück Gedanken heraus, die für den Uneingeweihten nicht unmittelbar aus ihm heraus reden und nichtsdestoweniger darin enthalten sind. Nur daß es sehr wenige Komponisten gibt, die groß genug waren, sich eine Sprache zu schaffen, in der sie das Konkrete ihrer Ideen einigermaßen verständlich zum Ausdruck bringen konnten. Die andern, sowie sie sich über das Gebiet der allgemein gehaltenen Stimmung hinauswagen, reden irr und meinen verständlich zu sein. Zuletzt geben sie ihrer Musik noch gar ein Programm bei, das ihr zum Munde heraushängt, wie jene Papierstreifen, auf denen die primitiven Maler aufzeichneten, was ihre Personen gerade sprachen. Man suche diese naive Schilderungsmusik nicht nur in der Vergangenheit. Der Durchschnitt der modernen und modernsten symphonischen Dichtungen ist gerade so naiv, mag er als Erfindung und Technik noch so hoch stehen, weil auch hier eine Konkretheit des Ausdrucks beansprucht wird, die in Wirklichkeit lange nicht erreicht ist und der Musik überhaupt unerreichbar bleibt.

Das eben ist das Tragische an der Musik, daß sich das Konkrete der Phantasie, aus welcher sie entspringt, nur in einer ganz geringen Deutlichkeit darin abbilden kann. Aus der Unbestimmtheit, in der das Tongebilde an sich erscheint, darf man aber nicht auf eine entsprechende Unbestimmtheit der eingebenden Phantasie schließen und solche Musik für die absolute Tonkunst in Beschlag nehmen.

Ein warnendes Exempel bietet das Konzertstück von Weber. Anno 1821, am Morgen des Tages, an welchem der Freischütz zum erstenmal aufgeführt wurde, brachte Weber das eben vollendete „Konzertstück" seiner Gattin und spielte es ihr und seinem Lieblingsschüler Benedikt alsbald vor. Dabei erzählte er, was die Musik eigentlich bedeutete:

Larghetto. Auf dem Söller des Schlosses steht die Burgfrau und späht traurig in die Ferne. Der Gatte ist mit den Kreuzfahrern im heiligen Lande. Keine Nachricht. Ist er gefallen? Wird sie ihn wiedersehen?

Allegro appassionato. Entsetzen! Sie sieht ihn verlassen, verwundet auf der Wahlstatt liegen. Das Blut fließt aus seinen Wunden . . . und sie kann nicht an seine Seite eilen!

Adagio e tempo di marcia. Lärm und Waffenglitzern in der Ferne, vom Waldrande her. Sie kommen näher. Es sind Ritter, und sie tragen das Kreuz. Die Banner wehen, das Volk bricht in Freudenrufe aus, und der dort . . . er ist's!

Piu mosso, presto assai. Sie stürzt ihm entgegen. Jetzt liegt sie in seinen Armen. Wald und Feld stimmen jauchzend in den Hymnus auf die treue Liebe ein.

Der Schüler schrieb die „Erklärung" alsbald auf, aber Weber litt nicht, daß sie mit der Komposition veröffentlicht wurde[7]. Wäre sie nicht durch Zufall erhalten, würde niemand ahnen, welches Geschehen sich in dem Konzertstück abbildet, und man könnte es unbefangen zur reinen Musik rechnen.

Beethovens Werke sind ebenfalls unter dem Eindruck bestimmter Szenen geschrieben, trotzdem sie sich als reine Musik darstellen. Um die Bedeutung der Dmoll- und Fmoll-Sonate befragt, antwortete er: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm". Bei dem Adagio des Fdur-Quartetts (op. 18, Nr. 1) soll ihm die Grabesszene aus Romeo und Julia vorgeschwebt haben. Die Esdur-Sonate (op. 81) trägt sogar eine authentische Überschrift und soll Lebewohl, Trennung und Heimkehr schildern.

Besonders in der letzten Kammermusik fühlt man deutlich, daß die musikalische Gedankenfolge durch eine solche dichterischer Art bestimmt ist; wir besitzen aber keine Andeutungen, die uns erlaubten, die ihm vorschwebende Situation aus der Musik deutlich zu rekonstruieren.

Liszt improvisierte am liebsten, wenn seine Einbildungskraft durch Lektüre von Gedichten in Bewegung gesetzt war.

Tatsachen dieser Art erkennt Hanslick in seinem Buch vom

[7] Aus der interessanten Schrift von Johannes Weber. Les illusions musicales et la vérité sur l'expression. Paris 1900. 2. Aufl.

Musikalisch-Schönen zwar an, will aber dieses Komponieren am „Gängelband" der Poesie, im Gegensatz zur rein musikalischen Erfindung, mehr als Ausnahme betrachtet wissen. Für unser Verständnis soll das Wissen um die konkreten Ideen, aus denen das Tonstück entsprungen ist, von keinem Belang sein. „Es ist ästhetisch gleichgültig", schreibt er, „ob sich Beethoven allenfalls bei seinen sämtlichen Kompositionen bestimmte Vorwürfe gewählt; wir kennen sie nicht; sie sind daher für das Werk nicht existierend. Dieses selbst, ohne allen Kommentar, ist's, was vorliegt, und wie der Jurist aus der Welt hinausfingiert, was nicht in den Akten liegt, so ist für die ästhetische Beurteilung nicht vorhanden, was außerhalb des Kunstwerks lebt"[8].

Das ist falsch. Gewiß liegt nur die reine Musik vor. Aber diese ist nur die Bilderschrift, in welcher Visionen der konkreten Phantasie dem Gefühlsinhalt nach aufgezeichnet sind. Diese Schrift appelliert unaufhörlich an die Phantasie des Hörers und mutet ihr zu, das Drama der Gefühle wieder in konkretes Geschehen zurückzuübersetzen und einen Pfad zu finden, von dem aus der Weg, den die schaffende Phantasie des Tondichters damals ging, einigermaßen übersehen werden kann. Bedeutende Musiker haben eingestanden, daß sie den letzten Werken Beethovens nichts abgewinnen könnten und damit weder von sich noch von Beethoven etwas Nachteiliges ausgesagt, sondern nur die Tatsache konstatiert, daß ihre Phantasie der seinen nicht wahlverwandt ist.

Der gewöhnliche Hörer ist anspruchslos. Das ärmlichste Anekdötchen genügt ihm, um sich „in die Stimmung des Stückes" zu versetzen, und alles darin wiederzufinden, was man von ihm verlangt. Es ist noch nicht so lange her, daß man durch suggestive Überschriften Beethovens Sonaten und Mendelssohns Lieder ohne Worte dem Publikum nahe zu bringen suchte. Wir sind mitleidsloser geworden und mögen solche Versuche, der nachschaffenden Phantasie auf die Beine zu helfen, nicht dulden. Nur das gilt für uns, was uns aus der Kenntnis der Sprache eines Musikers oder aus der Intuition unserer dichterischen Vorstellung aufgeht und das der Wahrheit nahe kommt, weil es unaussprechlich ist und so von keinem andern verstanden werden kann. Einzig die ganz großen Künstler

[8] Hanslick S. 98ff.

haben das Recht, andern den Weg zu zeigen, dem ihre Phantasie folgte, als sie die Sprache ihresgleichen vernahmen.

Es gibt nichts Gewagteres als Wagners Auslegung des großen Beethovenschen Cis moll-Quartetts als „eines echt Beethovenschen Lebenstages". Im einleitenden Adagio drückt sich die Schwermut beim Erwachen des Tages aus. Sie wird überwunden. Im Presto richtet Beethoven „den unsäglich erheiterten Blick" auf die Außenwelt. Sinnend schaut er dem Leben zu. Nach dem kurzen Adagio, „einem trüben Nachsinnen", erwacht er, und streicht nun im Allegro-Finale „die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört"[9].

Vielleicht hätte Beethoven das, was sich in seiner Musik ereignet, mit ganz andern Bildern und Worten wiedergegeben. Dennoch ist Wagners Deutung kein „Kommentieren", über das man sich lustig machen dürfte, wie über so viele andere musikalische Auslegungen. Hier heißt's: „Der Dichter spricht."

Wie es unter den Dichtern Maler und Musiker gibt, so gibt es unter den Musikern Dichter und Maler. Sie heben sich deutlich voneinander ab, sobald die Einwirkung des „andern Künstlers" eine gewisse Bestimmtheit erreicht. Die dichterische Musik hat es mehr mit Ideen, die malerische mehr mit Bildern zu tun; die eine appelliert mehr an das Gefühl, die andere mehr an die Vorstellung. Die Zerfahrenheit der Diskussion über Tonmalerei, Programm- und Schilderungsmusik rührt zum nicht geringsten Teil daher, daß man die beiden nebeneinander und durcheinander gehenden Hauptströmungen in der Tonkunst nicht beachtete, sondern meinte, alles Sündigen wider die reine Musik bewege sich in derselben Richtung von der Wahrheit ab.

Beethoven und Wagner gehören mehr zu den Dichtern, Bach, Schubert und Berlioz mehr zu den Malern.

Daß Beethoven ein Dichter sei, spricht Wagner des öfteren aus. Das Erwachen des „andern Künstlers" in ihm war, meint er, das große Erlebnis seines Daseins. Auf die erste Periode des unbesorgten musikalischen Erfindens folgte eine andere, in welcher der Meister eine Sprache redet, die oft als willkürliche Auslassung der Laune erscheint, weil die Ideen nur durch das Band einer dichterischen Absicht ver-

[9] „Beethoven". Ges. Schriften IX, S. 118.

bunden sind, die mit dichterischer Deutlichkeit in der Musik aber eben nicht ausgesprochen werden konnte. Damit beginnt die große, schmerzliche Leidensperiode des tieferregten Menschen, wo er sich dem Zuhörer nicht mehr verständlich machen konnte und diesem wie von genialem Wahnsinn befallen schien[10]. Die Symphonien erzählen in ihrer Aufeinanderfolge von dem Sehnen der Tonkunst, die aus ihrem eigensten Elemente heraus in die allgemeine Kunst eingehen wollte, zuletzt, in der Neunten Symphonie, das Wort an sich riß, sich selber erlöste und die geschiedenen Künste zur Einheit verband.

Man kann über die Zuziehung des Chores am Ende der Neunten anders denken, und darin eher eine Verirrung, das Ende der Symphonie, als den Beginn des wahren Musikdramas sehen: die Beobachtungen Wagners über das, was mit Beethovens Musik vorgeht, sind doch richtig.

Vielleicht hat er die andere Kunst zu sehr nach der seinen gedeutet. In Wirklichkeit ist Beethovens Phantasie viel malerischer als die Wagners. Man vergleiche nur beider Ausdrucksweise in der Wortsprache, welche ja immer am klarsten zeigt, in welcher Art die Gestaltung der Gedanken bei einem Menschen vor sich geht. Wagner kennt Beethovens abgerissene Drastik nicht. Bilder gebraucht er fast gar nicht, darin auch von Berlioz ganz verschieden, bei dem sie sich jagen und verschlingen. Er schreibt für einen Musiker überhaupt merkwürdig „vernünftig“. Bei diesen herrscht gewöhnlich die malerische Anlage vor. Man höre sie nur reden! Sowie sie etwas erklären wollen, greifen sie zum Bilde, häufen Vergleiche auf Vergleiche, werfen Passendes und Unpassendes durcheinander, verfallen in die bizarrste Sprache und meinen so das Unaussprechliche des Gedankens faßbar gemacht zu haben.

Diejenigen, die wie Wagner nur darauf ausgehen, die Gefühlsquintessenz der Idee auszusprechen, bilden fast eine Ausnahme unter ihnen. Schumann selber drückt sich viel malerischer aus, als der Schöpfer der Nibelungentrilogie.

Das rein Realistische, im Wortstil wie in der Musik, existiert für Wagner eben nicht. Er will die Darstellung des Charakteristischen an sich nicht einmal für die wirkliche Malerei gelten lassen, sondern mutet auch dieser zu, auf die Wiedergabe von Gedanken auszugehen.

---

[10] „Oper und Drama.“ Ges. Schriften III, S. 344.

Die ideal schaffende Kraft der Malerei der Renaissance, urteilt er, hat in dem Maße abgenommen, als sie sich von der Religion entfernte. Von da ab geriet sie in unaufhaltbaren Verfall. Das ist echt deutsch geurteilt.

Seine Musik will nicht für die Phantasie, sondern für das Gefühl malen. Was in den Tönen geschildert wird, auch wenn es sich an die visuelle Vorstellung wendet, ist nur Sinnbild für Ideen, nie Selbstzweck. Am liebsten möchte er die plastische Phantasie ganz ausgeschaltet wissen, dadurch, daß man sie auf natürliche Weise befriedigt und ihr etwas sinnlich anzuschauen gibt. Darum verlangt er, daß die Handlung, deren Gefühlsgang die Musik darstellt, sich auch dem Auge kundgebe. Das ist die höchste, die ins Unendliche gesteigerte Tonmalerei, führt er einmal aus, „wenn der Tonmaler statt an die Phantasie sich wieder an das Gefühl wenden darf“[11], d. h. wenn der Gegenstand der musikalischen Schilderung zugleich seiner Realität nach als äußere Handlung dem Hörer gegenwärtig ist. Die wahre Tonmalerei ist nach ihm die Musik des Dramas.

Damit verneint Wagner, was man gemeinhin als Tonmalerei bezeichnet, da ja diese gerade etwas nicht Sichtbares durch die Musik den Sinnen vorzaubern will. „Das in der musikalischen Sprache Auszudrückende“, sagt er einmal, „sind einzig Gefühle und Empfindungen.“

Seine Themen sind harmonischer Natur. Sie sind die charakteristische Ausprägung eines Grundakkords, der aus dem Ozean der Harmonie aufsteigt, wie die Idee aus der Tiefe des Gefühls auftaucht. Die Modulationen des Tonstückes sind nicht einzig musikalisch, sondern haben dichterische Bedeutung. Im wahren Sinne notwendig sind sie erst, wenn sie einem Geschehen auf dem Gebiete des Gefühls entsprechen.

Die Kunst eines Schubert und eines Berlioz ist viel materialistischer. Zwar drücken auch sie Gefühle aus. Aber wo sie ganz charakteristisch werden, halten sie sich an das Bild, und zwar an das Bild um seiner selbst willen. Ihre Schilderung wendet sich an die vorstellende Phantasie und wird bis zu einem gewissen Grade Selbstzweck, was bei Wagner nie der Fall ist. In der Begleitung der Schubertschen Lieder steckt mehr realistische Tonmalerei als in sämtlichen Musikdramen des Meisters der Nibelungentrilogie.

---

[11] „Oper und Drama.“ Ges. Schriften IV, S. 234.

Bei Berlioz tritt dies vollends zutage. Seine Kunst hat mit der Wagners gar nichts gemein. Sie geht einen ganz andern Weg. Die Vollendung der Tonmalerei ist für Berlioz nicht die Rückkehr zum reinsten Gefühlsausdruck, sondern die extravagante Schilderung. Seine Musik hat es mit dem Äußerlichen des Vorgangs zu tun. Auch wenn er für die Bühne schreibt, erstrebt er die aufdringliche Deutlichkeit der Programmusik. Man sieht bei ihm alles doppelt: auf der Szene und zugleich in der Musik; bei Wagner nur einmal, aber vollständig, weil die Tonsprache die vorgestellte Handlung nicht als solche wiedergibt, sondern das sonst unausgesprochen bleibende Gefühlsmäßige des Geschehens mit darstellt.

Dieses Haften am äußerlichen Vorgang verwirrte Wagner an der Berliozschen Musik. Bei der ergreifenden Liebesszene in der Romeo und Julia-Symphonie fühlte er sich, wie er selbst berichtet, anfangs, bei der Entwicklung der Hauptmotive, ganz hingerissen. Die Hingerissenheit verflüchtigte und ernüchterte sich im Gefolge des ganzen Satzes bis zum unleugbaren Mißbehagen. „Zwar waren die Motive", schreibt er, „unstreitig in der berühmten Shakespearischen Balkonszene vorhanden; darin, daß sie getreu der Disposition des Dramatikers gemäß festgehalten worden waren, lag aber der große Fehler des Komponisten[12]."

Man sehe auch, was Berlioz aus Goethes Faust entnommen hat: eine Reihe in Musik malerischer Szenen, die er sich mit der größten Gewalttätigkeit herausschnitt.

Die Themen bei Schubert und Berlioz sind nicht in dem Maße harmonischer Natur wie bei Wagner. Sie treten nicht innerhalb einer Art von Grundharmonie auf, wie sie die Wagnerschen umleuchtet. Einem gewissen musikalischen Anschauungsvermögen entsprungen, erscheinen sie eher als charakteristische Striche, die mit zeichnerischer Intuition hingeworfen sind. Dieser für die unmittelbare Empfindung leicht faßbare Unterschied ist im Detail zwar schwer zu definieren. Nichtsdestoweniger deckt er die Verschiedenheit des Wesens der beiden Arten von Musik an der Wurzel auf.

Immerhin ist das Malerische bei Schubert und Berlioz nicht einseitig genug ausgeprägt, daß man sie dem Meister von Bayreuth mit voller Entschiedenheit entgegensetzen könnte. Sie haben

[12] „Über Franz Liszts symphonische Dichtungen." Ges. Schriften V, S. 250.

bei aller Verschiedenheit das mit ihm, und mit der nachbeethovenschen Musik überhaupt, gemein, daß sie eine poetische Gedankenfolge, sei es an der Hand eines Liedes oder in Anlehnung an ein Programm, in Tönen nachbilden, und sich nicht, wie es eigentlich in der Konsequenz der malerischen Musik läge, darauf beschränken, ein Gefühl oder ein Geschehen in einem gewissen prägnanten Moment festzuhalten und es nach seiner pittoresken Seite zu schildern, wie es an sich ist, ohne das Vorher und Nachher mit darzustellen. Sie unternehmen es, den Peripetien einer Dichtung im einzelnen zu folgen und stehen damit auf dem Boden der dichterischen Musik. Bach nicht. Er ist der konsequenteste Vertreter der malerischen Musik, der wahre Antipode Wagners. Sie beide sind die Pole, zwischen denen sich die gesamte charakteristische Musik bewegt.

XXI. Wort und Ton bei Bach.

Das Verhältnis der Bachschen Musik zu ihrem Texte ist so lebendig, wie es nur vorgestellt werden kann[1]. Dies gibt sich schon im Äußerlichen kund. Die Struktur des musikalischen Satzes ist bei ihm nicht dem Bau des Wortsatzes mit mehr oder weniger Kunst angepaßt, sondern mit ihm identisch. Man vergleiche Bach hierin mit Händel! Bei diesem besteht die musikalische Periode eines langen Wortsatzes aus meisterhaft zusammengefügten Einzelstücken, wobei aber der Wortsatz seine natürliche Form bis zu einem gewissen Grade aufgeben muß, um sich in die der Musik zu schicken. Dabei bleibt immer ein gewisser Antagonismus der Rhythmik beider Sätze zurück. Man hat den Eindruck, daß, wenn man das Händelsche Thema auf

[1] Zu den folgenden Ausführungen vergleiche man Arnold Scherings interessante Abhandlung „Bachs Textbehandlung" (Leipzig, Kahnt 1900, 38 S.), in welcher das Dichterische an Bachs Musik wohl zum erstenmal so fein und eindringend geschildert wird, und André Pirros soeben erscheinende monumentale Studie »L'Esthétique de J. S. Bach« (Paris, Fischbacher. 1907, 508 S.), welche die Beobachtungen, die in dem vorliegenden Buche ausgesprochen sind, in wünschenswerter Weise bestätigt und ergänzt.

den Boden fallen ließe, die Tonmelodie und die Wortmelodie in ungleiche Stücke auseinanderbrechen würden. Bei Bach hingegen blieben beide unversehrt beieinander, denn sein musikalischer Satz ist nur der in Tönen gehärtete Wortsatz. Seine Musik ist eben nicht melodisch, sondern deklamatorisch. Auch er ist, was Guido Adler von Wagner behauptet, eine Erscheinung der großen Renaissancemusik.

Daß seine Periode zugleich vollendet melodisch wirkt, beruht darauf, daß sein Formensinn so ausgeprägt und ausgebildet war. Er dachte deklamatorisch und konnte doch nicht anders als melodisch schreiben. Ein Bachsches vokales Thema ist ein deklamatorisch erfundener Satz, der zufällig, wie durch ein sich immer wiederholendes Wunder, melodische Gestalt annimmt, ob es sich um ein Rezitativ, um ein Arioso, um eine Arie oder um einen Chor handelt.

Dabei waren seine Texte, formell betrachtet, zur Musik so ungeeignet wie nur denkbar ist. Ein Bibelvers bildet keine musikalische Periode, nicht einmal eine sprachliche, da er nicht aus einer rhythmischen Empfindung, sondern aus der Not der Übersetzung geboren ist. Um die freien Texte, die ihm die Librettisten lieferten, war es nicht besser bestellt. Auch diese haben keine innere Einheit, da sie mühsam aus Bibel- und Gesangbuchsreminiszenzen zusammengestückelt sind. Liest man aber dieselben Sätze nachher in Bachscher Musik, so stehen sie plötzlich in einer geschlossenen, musikalischen Periode da.

Die deklamatorische Einheit zwischen Ton und Wort ist bei dem Leipziger Meister dieselbe wie bei Wagner. Während sie aber bei letzterem selbstverständlich ist, da der Wortsatz selber schon musikalisch gedacht ist, so daß bei der Vertonung gewissermaßen nur die Intervalle hinzukommen, bietet diese Zusammenstimmung bei Bach ein aufregendes Schauspiel dar, indem beim Klange der Töne der Wortsatz, wie durch eine höhere Lebensmacht bewegt, das Gewand der Niedrigkeit abwirft und sich in seiner wahren Gestalt offenbart.

Weil dieses Wunder sich immer wiederholt, nimmt man es in den Kantaten und Passionen zunächst als etwas selbstverständliches hin. Hernach aber, je tiefer man in Bach eindringt, erlebt man es mit dem immer erneuten und immer größeren Erstaunen, mit dem der denkende Mensch die alltäglichen Geschehnisse in der Natur als die größten Wunder an sich vorüberziehen läßt.

Wer einmal einen Bibelvers in Bachscher Musik in sich aufge-

nommen hat, kann ihn sich in keinem andern Rhythmus mehr vorstellen. Es ist für den, der die Matthäuspassion kennt, geradezu unmöglich, die Einsetzungsworte des Abendmahls in Gedanken zu rezitieren, ohne in Betonungen und Dehnungen, bewußt oder unbewußt, durch die Reminiszenzen der Bachschen Deklamation beeinflußt zu werden. Jemand, der die Kantate „Nun komm der Heiden Heiland" (Nr. 61) kennt, vermag sich das „Siehe! Ich stehe vor der Tür und klopfe an" aus der Offenbarung Johannis[2] nicht mehr zu vergegenwärtigen, ohne daß er zugleich die Bachsche Phrasierung hinzudenkt. Mag er auch die Intervalle vergessen haben, der musikalische Urplan des Satzes, der jener Vertonung zugrunde liegt, ist nach mehrmaligem Anhören so zum Plane des Satzes selbst geworden, daß es ein Loskommen von ihm überhaupt nicht mehr gibt.

Man sage nicht, daß bei jedem einmal in guter Vertonung gehörten Texte dieses Beharrungsvermögen der Musik sich geltend mache. So elementar wie bei Bach manifestiert es sich nur noch bei Wagner, nicht einmal bei Schubert. Das ganz Außerordentliche bei Bach ist, daß die Reminiszenz viel weniger an den Intervallen, als gerade an der melodisch noch unkolorierten, einzig aus Betonung und Dehnung bestehenden Deklamation hängt. Freilich sind bei Bach die Themen auch durch ihre Intervallenform so charakteristisch und ursprünglich, daß sie in dieser Hinsicht ebenfalls ein einzigartiges Beharrungsvermögen zeigen.

Eines der großartigsten Beispiele seiner Deklamation ist das ariosohaft gehaltene Anfangsrezitativ der Kantate „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" (Nr. 18)[3]. Die gleichgeordneten Stücke, in die der hebräisch gebaute Satz auseinanderfällt, werden durch die Musik zu einer großen, einheitlichen Periode zusammengerafft, in deren Vollendung sich die Ungefügigkeit des Sprachsatzes wie durch Verzauberung verflüchtigt, so daß jener dichterische

[2] Offenbarung St. Johannis, 3. V. 20. „Siehe! Ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auftun: zu dem werd' ich eingehen, und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir."

[3] „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin kommet, sondern feuchtet die Erde, und macht sie fruchtbar und wachsend, daß sie gibt Samen zu säen und Brot zu essen: also soll das Wort, so aus meinem Munde gehet, auch sein; es soll nicht wieder zu mir leer kommen, sondern tun, das mir gefällt, und soll ihm gelingen, dazu ich's sende." (Jesaja 55, 10. u. 11.)

Gedanke jahrhundertelang auf diese Musik gewartet zu haben scheint, um sich endlich in einer packenden Plastik darzustellen.

Auch wenn sie mehr arienhaft gehalten ist, bleibt die Bachsche Musik in demselben Maße reine Deklamation. Man rezitiere einmal die erste Arie der Kantate „Selig ist der Mann" (Nr. 57)[4] rein nach den Werten und Akzenten, welche die Silben durch die vorgeschriebenen Notenlängen erhalten, ohne vorerst die Intervalle zu berücksichtigen, um einen Begriff davon zu bekommen, wie unmittelbar die Bachsche Tonsprache aus der Deklamation hervorgeht.

Wo er Reim und Versmaß vorfindet, geht der Meister über sie hinaus auf die innere Form des Satzes zurück. Niemals wird seine musikalische Periode von der Wiederkehr des Reimes beherrscht. Bei dem Texte der Arie aus der Matthäuspassion:

„Gerne will ich mich bequemen
Kreuz und Becher anzunehmen,
Trink ich doch dem Heiland nach"

will es fast unmöglich scheinen, daß sich die Musik über den Reim erhebt. Nichtsdestoweniger gelingt es Bach, durch die Verteilung der Akzente und Intervalle die Aufmerksamkeit so von ihm abzulenken, daß er bei richtiger Interpretierung nicht mehr existiert. Dazu gehört freilich, daß man bei der Wiedergabe das erste „ich" so betont, wie die Musik es vorschreibt, und die Beziehung auf das vorhergehende Arioso „Der Heiland fällt" es deutlich fordert.

Es handelt sich um das bekannte Thema:

Ger- ne will ich mich be- que-men, Kreuz und Be- cher

an- zu- neh- men, trink ich doch dem Hei- land nach.

Dafür, daß viele unserer Sänger in dieser Arie nicht die Bachsche Musik, sondern die Verszeilen und Reime des Textdichters heruntersingen, kann der Meister nicht verantwortlich gemacht werden.

[4] „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfangen." (Jakobus 1, 12.)

Wer die einzelnen Stimmen von „Nun ist das Heil und die Kraft“ (Nr. 50)[5] durchgeht, wird finden, daß Bach auch da, wo er Fugenstimmen zu schreiben scheint, im Grunde rein deklamatorisch denkt.

Was so elementar wirkt, ist auf den ersten Blick nichts weniger als natürlich. Im Gegenteil. Oft erscheint Bachs Art, einen Satz in Musik zu formen, geradezu unnatürlich. Rhythmus, Struktur, Akzente, Silbenwerte: alles erweckt zunächst den Eindruck, falsch zu sein. Die Silbe, auf der nach dem gewöhnlichen Empfinden der Hauptakzent ruhen würde, ist womöglich in den Schatten des unbetonten Taktteils getreten; eine andere, der gar kein Wert zukommt, ragt durch ein auffälliges Intervall hervor; wo man einen Absatz erwartete, findet sich keiner. So ist jeder Strich, den Bach tut, um die musikalische Gestalt des Satzes herauszubringen, an sich betrachtet unbegreiflich. Es dürfte auch kaum schwer halten, dem Meister an einigen beliebig herausgegriffenen Rezitativen oder Arien gewisse Verstöße wider die natürliche Betonung nachzuweisen. Sobald man aber den Satz als Ganzes nimmt und die Töne frei und doch mit der richtigen Innehaltung der ihnen von Bach gegebenen Werte am Ohr vorüberziehen läßt, bekommt er, wie durch eine Art akustischer Perspektive, ein Relief, das die Analyse des Details gar nicht ahnen ließ. Vor dieser Kunst macht jede Ergründung Halt. Sie beruht auf einer intuitiven Schätzung des Zusammenwirkens der Einzelheiten, die das, was die andern nachher als Wirkung erfahren, schon im Zustande des Zweckes erfaßt! Natürlich gibt es dann kein gründlicheres Mittel, die Bachsche Wirkung zu zerstören, als die falsche künstlerische Freiheit, mit der manche ob der vielen Auffälligkeiten ratlosen Sänger dem „Ungefähr“ der vorgeschriebenen Noten zu Hilfe kommen wollen[6].

Nicht nur der Leib, auch die Seele des Wortsatzes stellt sich bei

---

[5] „Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht unsers Gottes seines Christus worden; weil der verworfen ist, der sie verklagete Tag und Nacht vor Gott.“ (Offenbarung Johannis 12, 10.)

[6] Hierzu siehe: Alfred Heuß' Vortrag: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. Bach-Jahrbuch 1904, S. 82 ff. Auch die an den Vortrag anschließende Diskussion bringt, besonders in den Ausführungen von Moritz Wirth, sehr viel Interessantes, zeigt aber auch zugleich, wie wenig der Gegenstand bisher studiert worden ist.

Bach in Tönen dar. Das zeigen seine Choralharmonisierungen. Die großen Meister des Choralsatzes, die Eccard, Prätorius und wie sie noch heißen mochten, harmonisierten die Melodie; Bach die Worte. Für ihn ist die Choralweise als solche unbestimmten Charakters. Persönlichkeit bekommt sie erst, wenn ein bestimmter Text aus ihrem Munde redet, dessen Natur sie dann durch die hinzutretenden Harmonien annimmt.

Daß die Choralsätze der Kantaten und Passionen nicht rein musikalisch sind, hat kein Geringerer als Karl Maria von Weber mit voller Schärfe ausgesprochen. Bachs Sohn Philipp Emmanuel hatte sie herausgegeben, ohne die Texte der Strophen, die jedesmal dazu gehörten, mit zu veröffentlichen. Die poetischen Intentionen seines Vaters existierten für ihn nicht. Er meinte, der Welt eine Beispielsammlung des vollkommenen Choralsatzes zu schenken[7]. Am Anfang des XIX. Jahrhunderts, als das mathematisch-ästhetische Harmoniesystem des Abts Vogler allgemeine Bewunderung erregte, glaubte Weber, sein Schüler, es der Ehre seines Lehrers schuldig zu sein, nachzuweisen, daß er auch dem alten Bach in der Kunst des Choralsatzes überlegen sei, weil er dabei systematischer zu Werke gehe als der Leipziger Kantor, bei dem man allerdings bewundern müsse, daß er, ohne Voglers System zu kennen, über einen solchen Harmonienreichtum verfügte. Zu diesem Zwecke vergleicht er zwölf Bachsche mit zwölf entsprechenden Voglerschen Harmonisierungen und tut dar, daß der alte Meister dem neuen nachsteht, weil gar viele auffällige Harmoniefortschritte bei ihm nicht begründet sind[8].

Es ist falsch, hier vom Unverstande Webers zu reden, denn er hat ganz richtig beobachtet. Vom Standpunkte der reinen Musik aus sind Bachs Harmonisierungen vollständig rätselhaft, weil er nicht auf eine Tonfolge, die in sich ein ästhetisches Ganzes bildet,

[7] Johann Sebastian Bachs vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von Philipp Emmanuel Bach. Erster Teil 1765, zweiter Teil 1769. S. B. G. XXXIX S. 177 ff.

[8] Ausgewählte Schriften von Karl Maria von Weber. Ed. Reclam, S. 89—97: Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von Karl Maria von Weber. Georg Joseph Vogler war geboren zu Würzburg 1749, studierte in Italien Musik und Theologie, empfing in Rom die Priesterweihe und ließ sich 1775 in Mannheim nieder, wo er eine Musikschule gründete. Später hielt er sich in Paris, Stockholm und London auf. 1807 wurde er Hofkapellmeister in Darmstadt und gründete dort eine Tonschule, der Weber und Meyerbeer angehörten. Er starb 1814.

ausgeht, sondern sich von der Poesie und dem Wortausdruck leiten läßt. Wie weit er sich bei diesem Bestreben von den natürlichen Prinzipien des reinen Satzes zu entfernen wagt, ersieht man aus der Harmonisierung von „Solls ja so sein, daß Straf und Pein“[9] in der Kantate „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen“ (Nr. 48), die als reine Musik geradezu unerträglich wirkt, weil Bach den ganzen wilden Sündenschmerz der Worte zum Ausdruck bringen will.

Der Fehler lag an Bachs Sohn, der die Choralsätze ohne die zugehörigen Worte herausgab und damit zeigte, daß er das Wesen der Kunst seines Vaters nicht begriffen hatte. Darum leistete der Berliner Chordirigent Ludwig Erk (1807—1883) der Sache Bachs einen so großen Dienst, als er sie mit den Versen veröffentlichte, zu welchen der Meister die Melodie gesetzt hatte[10].

Wenn man bei Erk die aufeinanderfolgenden Bearbeitungen derselben Melodie betrachtet, bemerkt man, daß sie je nach der poetischen Harmonisierung ganz verschiedene Charaktere annimmt. Eine klare, sieghafte Durweise wandelt gebrochen einher; die Trauermelodie richtet sich auf und verkündet den Sieg. Welche Majestät bricht aus der Passionsweise „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“ hervor, wo sie in der Johannespassion den Vers „Ach großer König, groß zu allen Zeiten“ ausdrückt! Die vom Standpunkt des reinen Satzes aus unbegreifliche Achtelbewegung im Baß ist der Siegeswagen, auf welchem sie einherfährt. Man kann sagen, daß in Bachs Choralen sich jede Zeile, jedes Wort abbildet und wie in getriebener Arbeit herauskommt.

Wagner bemerkte einmal von einer seiner Modulationen, die auf den ersten Blick gewagt und unvermittelt erscheint, daß sie dies in Wirklichkeit nicht sei, weil sie durch das Zusammentreffen zweier vorher öfters wiederholten Motive entstehe; das Ohr, das sie kenne, nehme daher die fast extravagante Harmonie als etwas ganz Natürliches auf. In seinen Choralen handelt Bach nach einem analogen Prinzip. Die Melodie ist bekannt: also ist auch die gewagteste

[9] Melodie: „Ach Gott und Herr.“

[10] Ludwig Erk. Johann Sebastian Bachs Choralgesänge und geistliche Arien. Leipzig, Peters. Erster Teil 1850, zweiter Teil 1865. Das Werk wird immer neu aufgelegt. Kürzlich sind die Choräle in Albert Mahauts feinsinniger Übersetzung mit einer begeisterten Vorrede von Vincent d'Indy auf französisch erschienen (Breitkopf und Härtel 1905 u. 1906).

Harmonie erlaubt, weil sie das Ohr in der Erwartung des melodischen Fortschritts nicht irre machen kann.

Die poetische Bedeutung des Bachschen Choralsatzes kommt aber erst dann zur Geltung, wenn der Chor nicht die Melodie, sondern den Text singt und in seiner Deklamation nicht die Melodieakzente, sondern die Worte betont, die Bach durch die Harmonien manchmal fast zu gewaltsam unterstrichen hat. Je mehr man sich mit diesen Chorälen beschäftigt, desto mehr wird man gewahr, daß darin eine verhaltene Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks lebt, für die man in der ganzen Literatur wohl kein zweites Beispiel aufzuzeigen vermöchte.

Von Bachschen Choralsätzen für Orgel sind uns nur wenige erhalten[11]. Aber das, was wir besitzen, genügt, um uns erkennen zu lassen, wie er dabei verfuhr. Als das Arnstadter Konsistorium wegen der Urlaubsüberschreitung gegen ihn vorstellig wurde, benutzte man die Gelegenheit, um ihn zugleich ob seiner allzu temperamentvollen Choralbegleitung zurechtzuweisen. „Halten ihm vor", heißt es in dem Protokoll, „daß er in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet hatte, viele fremde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde darüber confundiret worden[12]."

Man versteht den Tadel, wenn man die Harmonisierung von In dulci Jubilo (Peters V, S. 103) aufschlägt, die als Begleitung des Gemeindegesanges gedacht ist. Daß Bach die Atempausen zwischen den einzelnen Zeilen der Melodie mit Laufwerk ausfüllt, will zwar nichts besagen; das war damals allgemein Brauch. Aber auch da, wo die Melodie wieder eintritt, verschwindet sie unter der Bewegung der Harmonien. Freilich muß man bedenken, daß Bach

[11] Der Breitkopfsche Katalog von 1764 erwähnt ein „Vollständiges Choralbuch mit in Noten aufgesetzten Generalbasse von 240 in Leipzig gewöhnlichen Melodien" von Joh. Seb. Bach, die Abschrift zu zehn Talern. Dieses Choralbuch ist verloren. Im Schemellischen Gesangbuch von 1736 sind zum Teil Bachsche Bezifferungen enthalten. Sie dürften wohl aus seinem Leipziger Choralbuch stammen. Spitta II, S. 588—594. Daneben besitzen wir einige Harmonisierungen, die uns durch Abschriften Bachscher Schüler überkommen sind. In der Petersschen Ausgabe der Choralvorspiele sind sie diesen eingereiht. S. Bachs Orgelwerke. Peters V, S. 39, 57, 102 Nr. 1, 103 Nr. 2, 106 u. 107; VI, Nr. 26. Dazu noch B. G. XL, S. 60 ff. und die Harmonisierungen der Choralpartiten Peters V, S. 60, 68, 102 u. 103.

[12] Spitta I, S. 313.

sich schon etwas in Freiheit ergehen konnte, weil ja der Chor den Gemeindegesang mit anführte.

In diesem Sturm und Drang kündigt sich die poetische Tendenz schon an. Wenn in dem von Krebs überlieferten Weihnachtschoral „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (Peters V, S. 106) freudvoll bewegte Tonleiterfiguren auf und nieder steigen und die Melodie umspielen, so heißt das nichts anderes, als daß Bach die Engel des Himmels, von denen die Worte reden, zum Gesang der Gemeinde darstellte. Charakteristisch für die Choralsätze aus der Jugendzeit sind die ohne strenge Stimmführung massig aufeinandergetürmten vollgriffigen Akkorde.

Wie er in der Meisterzeit begleiten mochte, zeigt der für alle Verse durchkomponierte Satz von „Herr Gott! dich loben wir“ (Peters VI, S. 65—69)[13]. Die Harmonien sind abgeklärt und bewegen sich in obligaten Stimmen, sind aber, mit der modernen Choralbegleitung verglichen, noch immer ungemein lebhaft und überreich an durchgehenden Noten. Dabei tritt die poetische Intention mit voller Schärfe hervor. Sowie das Textwort einigermaßen charakteristisch wird, bildet es sich alsbald in den Tönen ab. Man bemerke die majestätische Viertelbewegung in allen Stimmen, vom Augenblick an, wo die Worte „Dein göttlich Macht und Herrlichkeit“ einsetzen (S. 66, Takt 8 ff.) und das chromatische Schmerzensmotiv, das mit dem Satz „Nun hilf uns Herr“ (S. 67, Takt 19 ff.) eintritt, weil dort von dem Todesleiden Jesu die Rede ist[14]. Die Zeile „Hilf deinem Volk“ (S. 67, Takt 39 ff.) wird durch einen Rhythmus illustriert, der in den Kantaten und Choralvorspielen den Frieden ausdrückt, weil das Wort „segnen“ darin vorkommt[15]. Gleich nachher tritt das Bachsche Freudenmotiv auf (S. 68, Takt 6 ff.), da der Text auf die himmlische Herrlichkeit anspielt[16]. Später (S. 69, Takt 13 ff.) spricht sich die schmerzlich sehnende Bitte „Zeig uns deine Barmherzigkeit“ in bebender Chromatik aus. Zum Schluß, bei den Worten „Auf dich hoffen wir, lieber Herr“ (S. 69, Takt 23 ff.),

---

[13] Te Deum laudamus. In den alten Gesangbüchern als Hymnus S. Ambrosii et Augustini bezeichnet.

[14] „Nun hilf uns Herr, den Dienern dein, die mit deinem teuren Blut erlöset sein.“

[15] „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ, und segne was dein Erbteil ist.“

[16] „Wart und pfleg ihr zu aller Zeit und heb sie hoch in Ewigkeit.“

kehrt der friedvolle Rhythmus wieder, in welchem sich schon die Zeile „Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ, und segne was dein Erbteil ist“ darstellte. Wer mit den Intentionen der Bachschen Ausdrucksweise nur einigermaßen vertraut ist, wird finden, daß er die hervortretenden Wendungen des Textes in seiner Musik geradezu sprechend wiedergegeben hat.

Die gebundene Textdarstellung in den Choralharmonisierungen zeigt, wie eng Ton und Wort bei Bach zusammenhängen. Aber was seine Musik von der Dichtung an sich reißt, das erkennt man erst aus den Choralvorspielen und Kantaten, da sich hier die musikalische Darstellung selbständiger gestaltet.

Es versteht sich von selbst, daß Bach die Stimmung des poetischen Vorwurfs in ihrer feinsten Schattierung erfaßt. Auch auf seine Kunst geht Wagners Ausspruch, daß die Musik das Unaussprechliche, den dichterischen Gedanken in seiner letzten Bestimmtheit, in welcher die verstandesmäßige Wortsprache ihn nicht mehr wiedergeben kann, ausdrücke.

Seine Auffassung der Bibelworte ist nicht immer die gewöhnliche und zeugt von einem tiefen und eigenartigen Empfinden. Die musikalische Deutung der Einsetzungsworte des Abendmahls in der Matthäuspassion überrascht. Von Schmerz keine Spur. Die Musik atmet Friede und Majestät; je mehr sie dem Ende zukommt, desto stolzer wird die Achtelbewegung in den Bässen. Bach sieht Jesum sich verklärten Antlitzes vor den Jüngern emporrichten und weissagen von dem Tage, da er den Kelch beim himmlischen Abendmahl neu trinken wird mit ihnen in des Vaters Reich. Der Meister hat sich also von der konventionellen Vorstellung der Szene befreit und sie in künstlerischer Intuition richtiger erfaßt als die Theologie es je getan hat.

Der Anfang des Leidensrezitativs: „Aber am ersten Tage der süßen Brote“ ist merkwürdig hell, fast fröhlich gehalten; ebenso der Jüngerchor „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm zu essen“. Für Bach dominiert die unbefangene Feststimmung, bis das „Wahrlich ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten“ von Jesu Lippen kommt.

Das „Wahrlich! du bist auch einer von denen, denn deine Sprache verrät dich“ im zweiten Teil der Matthäuspassion läßt er nur so hingeworfen sein, ohne irgendwelche Leidenschaft hinein-

zulegen. Die Kriegsknechte wollen sich mit etwas verweilen, weiter nichts. Auch das ist fein beobachtet.

So begegnet man auf Schritt und Tritt einer tiefdurchdachten Charakteristik der Gefühle und Handlungen. Dabei wird man nun allerdings gewahr, daß Bach unter Umständen die Empfindungen seines Textes in der auffälligsten Weise steigert. Zufriedenheit wird in seiner Musik jubelnde Freude, Schmerz rasende Verzweiflung. Zwar wahrt er Nuancen auch in der Übertreibung; seine Musik schildert verschiedene Grade der Freude und des Schmerzes. Aber sie liegen schon alle im Gebiet des Hochpathetischen. Um ein Gefühl in Tönen darzustellen, erhöht er es bis zu dieser Grenze.

In dem ersten Chor der Kantate „Ach lieben Christen seid getrost" (Nr. 114) ist die Stimmung, mit der er dieses „getrost" ausdrückt, von so überströmender Freude gesättigt, daß die Musik weit über den Text hinausgeht. Dieselbe freudige Erregtheit belebt die Ergebung, welche im ersten Chor der Kantate „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" (Nr. 111) zum Ausdruck kommt.

Nicht anders steht es mit den Orgelchorälen. Was die Choralvorspiele „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" (Peters V, Nr. 41) und „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Peters V, Nr. 54) wiedergeben, ist lebhafte Freudigkeit, nicht mehr die friedvolle Zuversicht, die im Texte liegt.

Für Bach handelt es sich also darum, die Vertonung um jeden Preis auf einen charakteristischen Ausdruck zu bringen. Ehe er sich bescheidet, einfach eine schöne Musik zu einem Texte zu schreiben, versucht er das Mögliche und Unmögliche, um in den Worten ein Gefühl zu entdecken, das, mit einem gewissen steigernden Affekt multipliziert, musikalisch darstellbar wird. Er dichtet sich seinen Text vorher so um, wie er ihn nachher in Musik aussprechen will. Die stehengebliebenen Worte laufen nur als die Schattenbilder des musikalischen Textes mit einher. Bach verhält sich seinem Text gegenüber tätig. Er läßt sich nicht von ihm inspirieren, sondern inspiriert ihn seinerseits. Seine Töne verklären den Inhalt der Worte zu dem, den sie ausdrücken wollten, als sie in der Unfähigkeit der Wortsprache und — oft genug — in der Banalität stecken blieben.

Darum gibt es für den, der die Werke des Thomaskantors in Musik liest, fast keine geschmacklosen Bachschen Texte mehr. Er

wird sogar etwas ungeduldig, wenn er immer wieder Klagen über die Kantatendichtungen vernimmt, denn er hört sie in der Bachschen Umdichtung, für die das Textgedicht nur ein unbeholfenes Gleichnis ist[17].

Man erschrickt, wenn man die platten Worte der Alt-Arie aus der Kantate „Ach lieben Christen seid getrost" (Nr. 114) liest: „Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange, wenn ich durch dich die Freiheit nur erlange, es muß ja so einmal gestorben sein." Hört man sie aber durch die Musik hindurch, so reden sie in überschwenglicher Weise von dem seligen Frohlocken der befreiten Seele, in welchem das schmerzliche Wort „gestorben" als etwas Überwundenes mitgeführt wird. Die angehängte Bemerkung „es muß ja so einmal gestorben sein" hat Bach Anlaß gegeben, den Text zu einem Poem von Tod und Verklärung umzugestalten.

Dieser Beispiele gibt es hunderte. Man hat den Eindruck, daß der Meister für den Wortlaut und die Geschmacklosigkeiten seines Textes sogar indifferent ist, nicht nur, weil er das Sprachgefühl seiner Zeit teilt, sondern auch, weil er ein Bewußtsein davon hat, wie wenig von den Worten in Wirklichkeit zurückbleibt, wenn er mit seiner eigenen dichterischen Gewalt darüber kommt. In einem ähnlichen Kraftbewußtsein hatte er sich von seiner Zeit auch die melodische italienische Form der Da capo-Arie aufladen lassen, mit einem inneren Gefühl davon, daß seine musikalische Deklamation auch durch diese Schablone sieghaft durchbrechen würde.

Es besteht ein tiefer Unterschied in der Art, wie Bach und Mozart sich zum schlechten Text verhalten. Bei beiden vergißt man ihn über der Musik; aber aus ganz verschiedenen Gründen. Mozart ist sich bewußt, durch eine an sich schöne Musik den Sinn ganz

---

[17] Natürlich soll hiermit die Berechtigung gewisser Umdichtungen nicht bestritten werden. Gewisse Stücke verlangen sie gebieterisch. Wer das Rezitativ „O Sünder trage mit Geduld" aus der Kantate „Ach lieben Christen seid getrost" (Nr. 114), das eine Abhandlung über die „Sündenwassersucht" enthält, unverändert vortragen wollte, würde der Sache Bachs einen schlechten Dienst leisten.

Die Übersetzungen in fremde Sprachen sollen sich ganz frei bewegen und sich nur an den von Bach in der Musik ausgedrückten, d. h. den idealen Text halten. Die bei Breitkopf und Härtel mit französischem Text erscheinenden Kantaten sind nach diesem Prinzip übertragen. Gustave Brets Übersetzung von „Sie werden aus Saba alle kommen" ist ein Meisterwerk dieser Art.

davon abzulenken. Bach vertieft und formt ihn, bis er in den Tönen neue Gestalt gewinnt.

Wie verhält sich seine Musik, wenn es gilt, den verschiedenen Peripetien, welche die Dichtung aufweist, zu folgen? Inwieweit unternimmt Bach es, den Fortschritt von einem Gedanken zum andern im Tonleben wiederzugeben?

Er hütet sich davor. Zwar ließen sich in seinen Werken manche Fälle aufzeigen, wo die Musik sich den Worten so anschmiegt, daß sie jede Wandlung derselben mitmacht. In der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61) z. B. hebt sich der Mittelsatz „Des sich wundert alle Welt" durch seine lebendige Bewegung scharf von dem übrigen ab. Aber in allen diesen Fällen handelt es sich nicht so sehr um eine selbständige musikalische Wiedergabe des wechselnden Gedankenlebens des Textes, sondern mehr nur um ein Unterstreichen einzelner scharf hervortretender Sätze und Worte.

Bach folgt seinem Text nicht Zeile für Zeile, mögen die Peripetien noch so verlockend erscheinen, sondern drückt den charakteristischen Gefühlsinhalt, das Wort, das ihm als für die Stimmung des Ganzen bezeichnend in die Augen springt, in einem sprechenden Motiv aus, welches nun die Melodie illustriert. Damit ist er überzeugt, die Dichtung selber dargestellt zu haben. Ob man ein Choralvorspiel aus dem Orgelbüchlein oder einen großen Chor aus einer Kantate aufschlägt, gleichviel: fast immer geht das Motiv, welches schon im ersten Takte erscheint, durch alle Takte bis zum letzten durch, als kümmere sich der Komponist nicht um das, was sich unterdessen im Texte ereignet.

Wenn das Orchester sich einmal eines überschwenglichen Freudenmotivs bemächtigt hat, läßt es davon nicht mehr ab, ob auch Ausdrücke, die auf einen andern Gefühlston gestimmt sind, nachher in der Dichtung auftreten. Ist es ein besonders charakteristisches Wort, so wird es durch die Harmonien etwas herausgearbeitet. Der erste Chor der Kantate „Mache dich mein Geist bereit, wache, fleh und bete" (Nr. 115) ist, wie der von „Wachet auf" (Nr. 140), durch ein aufstrebendes, lebhaftes Motiv beherrscht, das das „Wachen" symbolisiert; der Ausdruck „beten" bringt die Musik von ihrer Bahn nicht ab; er gelangt aber durch eine ergreifende Modulation zur Geltung. Auch in den Choralphantasien erscheinen zuweilen rasch vorübereilende Schatten einzelner Worte.

Im allgemeinen kann man sagen, daß Bach nur die ganz auffälligen Episoden des Textes in seiner Musik berücksichtigt, sonst aber sich darauf beschränkt, die Grundstimmung desselben auszudrücken. Manchmal besteht diese für ihn in einem Kontrast, den er dann durch zwei sich bekämpfende charakteristische Motive darstellt. Das klassische Beispiel hierfür ist der Eingangschor der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen" (Nr. 103). Solche Texte sind ihm, bei seiner Vorliebe für scharfe Kontraste, sehr sympathisch. Auch wenn die Dichtung einen Ideengegensatz mehr nur beiläufig in sich schließt, greift er ihn auf und gestaltet ihn zum Grundgedanken der Musik.

Im Capriccio auf die Abreise seines Bruders befand Bach sich auf dem Wege zur Programmusik. Aber es war schon nicht mehr die naive Programmusik eines Kuhnau, der es unternahm, ganze Geschichten in Musik zu erzählen, sondern eine Kunst, die sich der Grenzen dessen, was man in Tönen noch erkennbar ausdrücken kann, schon bewußt war und sich darauf beschränkte, einige plastische Szenen nebeneinander zu stellen, von der Vollendung der musikalischen Charakteristik, die in der Schilderung zutage tritt, ganz abgesehen. Die Selbstbesinnung, von der jener jugendliche Versuch zeugt, führt Bach dann dazu, das Ausdrucksvolle auf einem ganz andern Wege zu suchen. Seine künstlerische Größe zeigt sich darin, daß er in einer Zeit zuversichtlicher und anspruchsvoller Programmmusik von Anfang an über diesen Bestrebungen steht und nie meint, etwas in Musik gesagt zu haben, was er in Wirklichkeit nicht ausdrückte, weil die Töne es in solcher Verständlichkeit nicht herausbringen können.

Die naiven Programmusiker alter und neuester Zeit sind wie die biblischen Maler, die sich durch die Tatsache, daß gewisse Historien der Schrift bis in die Details als bekannt vorausgesetzt werden dürfen, zur Illusion verleiten lassen, jene Szenen auch wirklich dargestellt zu haben, wenn sie die dazu gehörigen Objekte und Personen auf eine Leinwand zusammenbrachten, wo sie doch gerade die Hauptsache, die Handlung selber, nicht begreiflich gemacht haben. Ein Mann mit einem gezückten Messer; ein gefesselter Knabe, der auf Holzscheiten sitzt; ein Widderkopf im Gebüsch; ein bärtiges Antlitz, das oben aus den Wolken herausschaut: das ist, in den Augen dieser Maler, Isaaks Opferung. Ein Mann und eine Frau

an einer als Brunnen dargestellten Zisterne; im Hintergrunde eine Stadt; auf dem Wege dahin zwölf Männer paarweise in ungleichen Abständen zerstreut: das bedeutet die Erzählung von Jesus und der Samariterin. Die wirkliche Handlung tut der Beschauer aus der Konvention, die ihm das Nebeneinander und Durcheinander auf der Leinwand in ein redendes und handelndes Nacheinander auflöst, hinzu. Überhaupt sind nur wenige der biblischen Stoffe wirklich „malerisch“, in dem wahren Sinne des Wortes, der erfordert, daß der Vorgang eine prägnante Situation aufweise, welche die ganze Handlung enthält. So sind die meisten biblischen Maler durch das Bekanntsein, das sie für die Stoffe voraussetzen durften, dazu gekommen, nicht Gemälde, sondern Illustrationen herzustellen, die über die Grenzen der wahren Malerei gerade so hinausgehen, wie die deskriptive Programmusik über die der wahren Tonkunst.

Bach aber ließ sich durch die allgemeine Verbreitung der Choräle und Bibelverse nicht verleiten, in seiner Musik alle Einzelheiten und alle hervortretenden Episoden des Textes zur Geltung bringen zu wollen. Er bleibt auch da innerhalb der Grenzen der musikalischen Ausdrucksmöglichkeit, wo einem andern das Verständnis für die feinsten Intentionen der Tondarstellung durch die zugehörigen Worte ausreichend gesichert erschienen wäre.

Der Meister verzichtet also darauf, den Text in seiner Bewegung und Entfaltung darzustellen. Er schildert die Idee in einem bestimmten Sein, läßt sie sich aber nicht in ihrem Werden und Erleiden entrollen. Er unterstreicht wohl das charakteristische Detail, bringt Kontraste heraus, operiert mit machtvollen Steigerungen: aber das Erlebnis der Idee, ihr Ringen, ihr Kämpfen, ihr Verzweifeln, ihr Eingehen zum Frieden, alles das, wovon die Beethovenschen Werke reden und was die nachbeethovensche Kunst ausdrücken möchte, sucht man bei ihm vergebens. Deswegen stellt aber die Bachsche Kunst die Gefühle nicht unvollkommener dar als die Beethovensche. Es handelt sich nur um eine andere Vollkommenheit. Das Gefühl, das Bach ausdrücken will, kommt in seinen Tönen so ergreifend und gewaltig heraus, wie sonst kaum bei irgend einem andern. Sein Vermögen, die verschiedenen Bestimmtheiten und Abtönungen eines Gefühls zu charakterisieren, ist geradezu einzigartig.

Auch Bachs Musik ist also wahrste und tiefste Gefühlsmusik,

wenn auch die Wege, die er wandelt, von denen Wagners ganz abliegen. Beide Meister unternehmen es, den dichterischen Gedanken sich in Musik verwirklichen zu lassen; beide lehnen in ihren Werken jegliche Programmusik, d. h. jegliche naive Darstellung der Dichtung ab; beide bleiben streng innerhalb der wirklichen Zone der musikalischen Ausdrucksmöglichkeit. Aber beide sind darin verschieden, daß Bach die Idee in ihrem So-Sein, Wagner die Idee in ihrem Leben darstellt. Es gibt keine Kunst, auf die Wagners Definition vom Wesen der Musik weniger paßt, als die Bachsche. Wagner zufolge müssen die harmonischen Peripetien „notwendig" sein in dem Sinne, daß sie durch eine dichterische Absicht gefordert sind und einem Gefühlsvorgang, der eben nur mehr musikalisch ausdrückbar ist, entsprechen. Das ist bei den Bachschen Modulationen nicht der Fall. Im allgemeinen sind sie rein musikalischer Art. Auch sie erweisen sich als „notwendig", aber in dem Sinne, daß sie in der musikalischen Selbstentfaltung des Themas auftreten müssen, insofern, als sie von Anfang an so schon in diesem enthalten sind. Soweit sind diejenigen im Recht, die allem guten und schlechten Modernisieren Bachs mit dem Einwand begegnen, daß seine Kunst „reine Musik" sei. Sie drücken damit unklar aus, daß er zum Unterschied von Beethoven und Wagner den Gefühlsinhalt nicht als ein dramatisches Geschehen darstellt. Für die Wiedergabe der Bachschen Werke ist die Erkenntnis dieses Unterschiedes von entscheidender Bedeutung. Es erhellt daraus, wie falsch es ist, die uns aus Beethoven und Wagner geläufige Dynamik auf Bach zu übertragen, weil sie bei diesen beiden zur Hervorhebung harmonischer Ereignisse dient, die zugleich dichterische sind, was bei Bach nicht zutrifft.

Beethoven und Wagner dichten in Musik, Bach malt. Auch Bach ist ein Dramatiker, aber so wie es der Maler ist. Er schildert nicht das aufeinanderfolgende Geschehen, sondern greift den prägnanten Moment heraus, in dem für ihn das ganze Geschehen liegt, und stellt ihn musikalisch dar. Darum hatte die Oper so wenig Reiz für ihn. Er kannte die Hamburger Bühne von seiner Jugendzeit her; mit den leitenden Persönlichkeiten der Dresdener stand er auf bestem Fuße. Wenn er dennoch keine Oper schrieb, so liegt das nicht daran, daß die äußeren Umstände nicht dazu einluden, sondern mehr daran, daß er, ganz im Gegensatz zu Wagner, sich Handlung und Musik nicht in einem denkt. Das musikalische Drama

ist für ihn eine Aufeinanderfolge dramatischer Bilder; er verwirklicht es in seinen Passionen und Kantaten.

Die dichterische Idee liegt bei Bach im Thema eingeschlossen. Und zwar steigt es nicht, wie bei Wagner, als die besondere Bestimmtheit einer Harmonie aus den Urtiefen des Tonozeans auf, sondern zeigt in seiner Herkunft mehr Verwandtschaft mit der Berliozschen Erfindung. Mit dessen Themen hat es die Heftigkeit des Affektes und eine gewisse zeichnerische Tendenz gemein, weil es eben aus der plastischen Phantasie entspringt. Über Tonmalerei denkt Bach anders als Wagner. Bei diesem ist die selbständige Tonmalerei nur ein Notbehelf. Als Ideal schwebt ihm vor, daß die Musik sich wieder, wie im Drama, statt an die Phantasie, an das Gefühl wenden darf; Bach hingegen appelliert an die vorstellende Phantasie auch da, wo Wagner zum Gefühl reden würde. Die Tonmalerei ist ihm Selbstzweck. Er erblickt das Ideal derselben nicht in ihrer Selbstaufhebung, sondern in ihrem zum äußersten gesteigerten Realismus.

Was er beim Texte in erster Linie sucht, ist das Bild oder der Gedanke, der eine bestimmte Plastik des musikalischen Ausdrucks nahe legt. Mag das Bild nun im Zentrum des Gedankens stehen, oder mehr zufällig in den Text hinein gekommen sein: für Bach ist es das Musikalische an den zu vertonenden Worten. Er führt es aus, ohne sich immer darum zu kümmern, ob er damit wirklich den Gefühlsinhalt der Dichtung wiedergibt oder nicht.

Ein Dichter, der gut für die Musik schreibt, ist in seinen Augen derjenige, bei dem möglichst viele musikalisch brauchbare Bilder vorkommen. Wir wundern uns, daß er der Reimereien Picanders, seines vornehmsten Librettisten, nicht überdrüssig geworden ist. Wenn man aber dessen Dichtungen mit einem auf plastische Lebhaftigkeit gerichteten Sinn durchliest, entdeckt man alsbald, was Bach in ihnen immer wieder anzog.

Und ob es auch immer wieder dieselben Bilder sind, der Meister wird dem Librettisten nicht gram darum, sondern führt sie mit immer neuer Wonne aus. Man hat geradezu den Eindruck, daß er solche malerischen Anlässe bei ihm bestellt. Unter Umständen verzeiht er es ihm auch, wenn er den klassischen Text einer Choralstrophe mit fremden Bildern herausputzt[18]. In der Johannispassion mochte

[18] S. z. B. den zweiten Vers der Choralkantate „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" (Nr. 92).

er das Zerreißen des Vorhangs und das Erdbeben bei Jesu Tod nicht missen, und fügte diese Ereignisse seinem Texte ein, obwohl sie im vierten Evangelium fehlen.

In der Auffassung der Naturvorgänge tritt der Unterschied zwischen Wagner und Bach am klarsten zutage. Wagner erfaßt die Natur mit dem Gefühl, Bach — darin Berlioz ähnlich — mit der Phantasie. Bach gibt sich erst zufrieden, wenn er die Überzeugung hat, daß der Hörer nun nicht anders kann, als die Staubwirbel, in denen der Wind einherfährt, die am Himmel sich dahinschiebenden Wolken, die fallenden Blätter und die rasenden Wellen auch wirklich zu sehen. Wenn seine Textdichter nicht mehr wußten wo aus noch ein, brachten sie die Natur auf die Szene und durften überzeugt sein, daß sie ihm damit immer gelegen kamen. So erklärt es sich, daß die Profankantaten geradezu Naturpoeme sind[19].

Das Großartige aber ist, daß diese Naturschilderung immer musikalisch ist. Auch Abt Vogler, der andere große Meister, den Weber Bach an die Seite stellte, wollte „schildern", mußte es aber erleben, daß er trotz der großen Erfolge beim Volk von den Musikern darob scheel angesehen wurde. „Daß ich auf dem allgewaltigen Instrumente, der Orgel, die Naturereignisse, z. B. Donner, Erdbeben, zusammenstürzende Mauern usw. vorstellen wollte: dies ward ein Stein des Anstoßes", klagt er einmal[20] und führt zum Beweis, wie gut es ihm gelungen, neben schreienden Kindern und heulenden Hunden eine taubstumme Person an, die in die Dorfkirche zu Upsala kam, um die Beleuchtung zu sehen, und bei seinem Spiele den Donner „fühlte". Derartige Zeugen könnte Bach für seine Schilderung allerdings nicht beibringen. So realistisch sie ist, bewegt sie sich doch immer in den Grenzen des musikalischen Gleichnisses. Auch hier liegt bei ihm alles im Thema. Dieses ist der Erreger der vorstellenden Phantasie des Hörers.

Niemals wird seine Tonmalerei aufdringlich. Sie hält an, solange der Zusammenhang, in dem der betreffende Ausdruck vorkam, in Geltung ist, keinen Augenblick länger. Dieses vollendete Maßhalten bei aller Lebhaftigkeit der musikalischen Schilderung muß

---

[19] Mit Recht hat man in der französischen Übersetzung die Profankantate „Weichet nur betrübte Schatten" als »Cantate du printemps« betitelt.

[20] Choralsystem. 1800, S. 102.

man immer wieder bewundern, wenn man die Bachschen Rezitativbegleitungen durchgeht. In der Matthäuspassion arbeitet er alle charakteristischen Worte des Leidensberichtes in der Musik auf das schärfste heraus. Aber niemals wird die Erzählung dadurch auch nur einen Augenblick aufgehalten. Die Schilderung dient nur dem plastischen Eindruck des gesungenen Wortes.

Typisch für Bachs Verfahren ist die erste Arie der Kantate „Siehe ich will viel Fischer aussenden" (Nr. 88). Es handelt sich um den Spruch aus Jeremia 16, 16: „Siehe ich will viel Fischer aussenden, die sollen sie fischen, und darnach will ich viel Jäger aussenden, die sollen sie fahen auf allen Bergen." Im ersten Teil malen die Streicher die wogenden Wellen eines Sees; im zweiten schmettern die Fanfaren der Bläser durcheinander.

Unter Umständen bildet Bach in einem Stücke auch mehrere charakteristische Worte nacheinander ab.

Es ist psychologisch nicht uninteressant, zu bemerken, wie in der Bachschen Familie die malerische Begabung neben der musikalischen einhergeht. Samuel Anton Bach, der aus der meiningischen Linie stammte und Anfang der dreißiger Jahre bei Johann Sebastian studierte, war nicht nur ein tüchtiger Organist, sondern auch ein hervorragender Porträtmaler in Pastell; seine doppelte Begabung vererbte sich auch auf seine Nachkommen[21]. Johann Sebastians Enkel, der Sohn Emmanuels, wandte sich von der Musik ab und wurde zu des Vaters Entsetzen Maler.

Der Gedanke, der Bach zum musikalischen Bild wurde, tritt nicht immer gleich klar hervor. Manchmal dauert es lange, bis man entdeckt, auf welche Art seine Musik den Text darstellt. Hat man den Sinn des Tonstückes aber einmal begriffen, so will es einem geradezu undenkbar erscheinen, daß man die Dichtung hätte von einer anderen Seite her darstellen können. So gewagt seine Schilderung manchmal auch sein mag, immer ist der letzte und beharrende Eindruck der einer absoluten Befriedigung. Das ist der elementare Beweis der Wahrheit seiner Kunst.
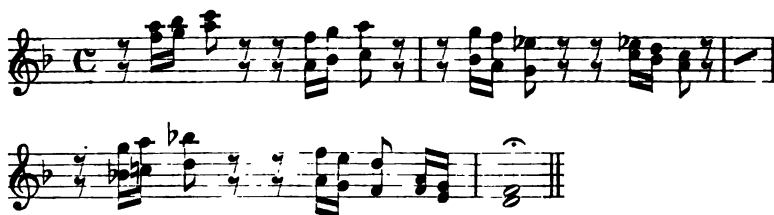
Nicht nur das ausgesprochene Bild, sondern überhaupt jede charakteristische Bewegung ist für Bach malerisch. Ausdrücke wie

---

[21] Näheres über die Pastellmaler aus der meiningischen Linie bei Wolfrum, J. S. Bach, S. 13 u. 14.

Erwachen, Auffahren, Auferstehen, Steigen, Emporschwingen, Eilen, Straucheln, Wanken, Sinken, wo sie auch immer vorkommen mögen, geben den Keimgedanken des Themas ab. Das Merkwürdige aber ist, daß Bewegungsvorstellungen Bachs Phantasie auch da bestimmen, wo sie im Texte nicht ausgesprochen, sondern nur vorausgesetzt sind. Eine Reihe der auffälligsten Themen und Motive, die sonst ganz rätselhaft bleiben, erklären sich auf diese Weise.

Was soll die Begleitung des Arioso der Matthäuspassion „Ja! freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein" mit seiner merkwürdig flackernden Flötenbegleitung und dem abstrusen Schluß bedeuten?
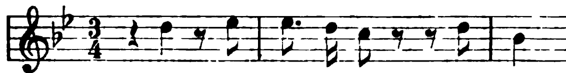


Das vorhergehende Rezitativ berichtet, daß man Simon von Kyrene das Kreuz des Herrn auflud. Bach sieht Jesum sich unter dem Kreuze mühen, vorwärts fallen, in die Knie sinken, zusammenbrechen, und führt ihn dem Hörer so vor Augen, während im Arioso die Betrachtung zu dieser Szene gesungen wird.

Der Dirigent, der die Bedeutung dieser Begleitung einmal erkannt hat, läßt die Flötisten ihre drei Noten nicht mehr in einem sentimentalen diminuendo aneinanderreihen, sondern setzt es durch, daß sie jedesmal die dritte schwer belasten und den Schluß ohne rallentando und diminuendo in derselben Betonung herausbringen. Dann wird dieses einfache Motiv, ohne daß es hierzu weiterer Erklärungen bedarf, das Bild des niedersinkenden Kreuzesträgers in der Phantasie der Hörer wachrufen.

Ein anderes Beispiel von Bewegungsdarstellung findet sich im ersten Chor der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot" (Nr. 39). Der dem achtundfünfzigsten Kapitel des Propheten Jesaia entnommene Text lautet: „Brich dem Hungrigen dein Brot, und die, so im Elend sind, führe in das Haus; so du einen nackend siehst, so kleide ihn und entziehe dich nicht von deinem Fleisch." Die Musik

hat zunächst etwas auffällig Zerrissenes an sich. Spitta (II, 561) nimmt an, daß sie aus der Vorstellung vom Brechen des Brotes erwachsen sei. Freilich kann er nicht umhin, diese Erklärung mit einer Klausel zu begleiten. „Wie wenig", schreibt er „Bach hierbei auf kleinliche Spielerei ausging, zeigt sich aus dem Verlauf, wo zu ganz anderen Worten die Begleitung sich fortsetzt. Sie verleiht dem Stück einen eigen zarten und schwebenden Anstrich; dies war es, was Bach hauptsächlich wollte."

Hier ist sowohl die Erklärung wie die Entschuldigung der Tonmalerei unzutreffend. Die Entschuldigung, weil man Bach keinen größeren Vorwurf machen könnte als den, ein Bild in der Musik auch dann noch beizubehalten, wenn es im Text gar nicht mehr vorhanden ist; die Erklärung, weil kein Hörer in dieser Musik das Brotbrechen abgebildet sieht. Was bedeutet diese Musik aber dann? Die monotone Instrumentalbegleitung, mit der gleichmäßigen Viertelbewegung im Baß, wirkt mehr marschartig. Durch die Singstimmen kommt eine gewisse Unruhe hinein. Es ist, als zögen unsichere, wankende Tritte am Ohr vorüber. Eines der Hauptthemen lautet:



Die Musik stellt also die Elenden dar, die gestützt und geführt ins Haus geleitet werden. In dem Augenblick, wo die Worte „führe in das Haus" im Text vorüber sind, läßt die Begleitung diese Schilderung fallen und erbaut sich aus ganz andern Themen.

In der Kantate „Es ist ein trotzig und verzagtes Ding" (Nr. 176) entsetzt sich Spitta (II, S. 560) über den Gavottencharakter der ersten Arie. „Sie ist", schreibt er, „als Musikstück höchst reizvoll, aber sie paßt nicht einmal zu ihrem eigenen Text, welcher von der Schüchternheit der Christen gegenüber dem gotterfüllten, wunderwirkenden Jesus handelt." Verböte es die Beschaffenheit des Autographs nicht, möchte der verdiente Bachbiograph am liebsten annehmen, daß die Musik anderswoher zu diesem Texte entlehnt ist und von Hause aus nichts mit ihm gemein hat. „So aber", schließt er, „bleibt nur übrig, den Widerspruch einfach aufzuzeigen."

Der Zwiespalt zwischen Text und Musik wird gehoben, sobald man auf die Bewegungsvorstellung, die Bach für die Komposition

ausbeutete, zurückgeht. Die Worte lauten: „Dein sonst hell beliebter Schein (gemeint ist die Sonne) soll vor mich umnebelt sein, wenn ich nach dem Meister frage, denn ich fürchte mich bei Tage.'‚ Die Situation ist durch das vorhergehende Rezitativ gegeben, in welchem Nikodemus auf den Sonnenuntergang wartet, um zu Jesu zu gehen. In der Arie befindet er sich auf dem Weg zu ihm; im folgenden Rezitativ ist er bei ihm. Die Arie stellt also den vornehmen Herren im Selbstgespräch dar, wie er mit vorsichtig eleganten und freuderregten Schritten in der Dämmerung seinen Weg sucht. Die durch das ganze Stück hindurchgehenden Schritte: ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 sind tatsächlich das einzige, was am Text für die Musik charakteristisch ist. Mit dem reinen „Gefühl" hat die Komposition in diesem Falle nichts zu tun.

Solche Beispiele zeigen, daß bei Bach der scheinbar kürzeste und direkteste Weg vom Text zu den Tönen nicht immer der richtige ist. Um seinem wirklichen Gedanken zu begegnen, muß man ihm gar manches Mal auf den Umwegen folgen, die seine in erster Linie auf lebendige Plastik gerichtete Vorstellung einschlägt. Seine Musik ist sehr oft Situationsschilderung.

Mit diesem malerischen Instinkt hängt die plastische Symbolik zusammen, mit der Bach abstrakten Gedanken durch die Musik lebendige Gestalt verleiht. Im ersten Chor der Kantate „Du sollst Gott deinen Herrn lieben von ganzem Herzen" (Nr. 77), getraut er sich, den Inhalt des Wortes Jesu, daß in dem Gebot der Liebe das ganze Gesetz enthalten sei, zur Darstellung zu bringen. Er rahmt den Chor durch den cantus firmus des Chorals „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" ein, indem er ihn in den Bässen in der Vergrößerung, in den Diskanttrompeten in der Verkleinerung bringt. Damit zu den großen und kleinen Geboten noch die allerkleinsten, die „Tüttel" vom Gesetz kommen, von denen der Herr in der Bergpredigt redet, verweilen sich Chor und Orchester noch überdies mit einem aus den ersten Notenschritten der Melodie zusammengezogenen Motiv. Dieses Tonstück ist typisch für gar manche andere, nicht minder gewagte und doch im Grunde wieder so natürliche musikalische Symbolik, der man in den Werken des Meisters begegnet.

Schließlich schreckt er nicht einmal davor zurück, den abstrakten Begriff „Zeit" im Tongleichnis wiederzugeben. In der Kantate über den Choral:

„Wer weiß, wie nahe mir mein Ende,
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod"

(Nr. 27), wird die Flucht der Zeit im Orchester als ein geheimnisvoller Pendelschlag hörbar, der während des ganzen ersten Chors nicht aussetzt. In ähnlicher Weise wird sie im ersten Chor der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen" (Nr. 72) dargestellt.

Bachs Musik ist also malerisch, insofern als seine Themen und Motive, wo irgend angängig, immer durch eine malerische Ideenassoziation mitbedingt sind, ob diese im Texte mittelbar oder unmittelbar enthalten ist, ob sie sich auffällig oder unauffällig geltend macht. Es gibt Motive, deren malerische Herkunft man auf den ersten Blick nicht erkennen würde, wenn verwandte, bei denen diese klar zutage liegt, sie nicht verrieten. Stellt man die Themen und Motive der Choralphantasien, Kantaten und Passionen nach Formenverwandtschaft und nach der Konkordanz der Texte zusammen, so wird man gewahr, daß sich bei Bach, wenn es sich um die Vertonung analoger Gedanken handelt, jedesmal eine ganze Reihe von malerischen Ideenassoziationen wie nach einem inneren Gesetz einstellen.

Zugleich entdeckt man dann, daß gewisse Gefühle mit dem Material entsprechender malerischer Vorstellungen ausgedrückt werden. Motive, die in sicheren, festen Schritten einherschreiten, versinnbildlichen Stärke, Herrschaft, Glaubensgewißheit; solche, die sich in auffälligen, gewagten Schritten bewegen, Hochmut und Trotz; andere, die unsicher einherwandeln, Wankelmut oder Todesmattigkeit. Unter dem Eindruck der gesetzmäßigen Wiederkehr bestimmt ausgeprägter musikalischer Formeln in Bachs Werken kann man nicht umhin, ihm eine ausgebildete Tonsprache zuzuerkennen.

Wagner behauptet von Beethoven, daß er eine solche besessen habe. „In langen, zusammenhängenden Zügen", schreibt er[22], „wie in größeren, kleineren, ja kleinsten Bruchteilen, wurde die Instrumentalmusik in den dichterischen Händen des Meisters zu Lauten, Silben, Worten und Phrasen einer Sprache, in der das Unerhörteste, Unsäglichste, nie Ausgesprochene sich kundgeben konnte. Jeder Buchstabe dieser Sprache war unendlich seelenvolles Element, und das

[22] „Das Kunstwerk der Zukunft." Ges. Schriften III, S. 110. In der Wiedergabe des Zitats ist das Wort „Instrumentalmusik" aus dem Zusammenhang ergänzt.

Maß der Fügung dieser Elemente unbegrenzt freies Ermessen, wie es nur irgend der nach unermeßlichem Ausdruck des unergründlichsten Sehnens verlangende Tondichter ausüben mochte."

Von sich selbst sagt der Meister, indem er von der Zeit redet, in der er den Fliegenden Holländer schuf[23]: „Ich hatte die Fähigkeit des musikalischen Ausdrucks mir in der Weise anzueignen gehabt, wie man eine Sprache erlernt.... Jetzt hatte ich aber die Sprache der Musik vollkommen erlernt; ich hatte sie jetzt inne, wie eine wirkliche Muttersprache; in dem, was ich kundzugeben hatte, durfte ich mich nicht mehr um das Formelle des Ausdrucks sorgen; er stand mir zu Gebote ganz wie ich seiner bedurfte, um eine bestimmte Anschauung oder Empfindung nach innerem Drang mitzuteilen."

Hingegen will er Bach keine ausgebildete Sprache zugestehen. In seiner Schrift „Das Judentum in der Musik" macht er es Mendelssohn fast zum Vorwurf, daß er sich an den Meister von St. Thomas anlehne[24]. „Bachs musikalische Sprache", schreibt er, „bildete sich in einer Periode unserer Musikgeschichte, in welcher die allgemeine musikalische Sprache eben noch nach der Fähigkeit individuellen sicheren Ausdrucks rang: das rein Formelle, Pedantische haftete noch so stark an ihr, daß ihr rein menschlicher Ausdruck bei Bach, durch die ungeheure Kraft seines Genies, eben erst zum Durchbruch kam. Die Sprache Bachs steht zur Sprache Mozarts und endlich Beethovens in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschennatur: wie die Sphinx mit dem menschlichen Gesichte aus dem Tierleibe erst noch herausstrebt, so strebt Bachs edler Menschenkopf aus der Perücke hervor."

Zur Zeit als er dies Urteil abgab, anno 1852, konnte Wagner noch nicht viele Werke Bachs kennen. Aber auch später, als er Einblick in die Kantaten gewonnen hatte, mußte er bei seinem Urteil bleiben. Von seinem Standpunkt aus darf er die Bachsche Tonsprache, weil sie nicht das Spiel der aufeinanderfolgenden Gefühlsereignisse, sondern nur ein bestimmtes Gefühl wiedergibt, nicht als gleichwertig mit der Beethovenschen und der seinen anerkennen. Daß sie gar vornehmlich auf das Malerische ausgeht, muß ihn in

[23] „Eine Mitteilung an meine Freunde." Ges. Schriften IV, S. 387.
[24] Ges. Schriften V, S. 101 u. 102.

der Meinung bestärken, daß Bach in der naiven, materialistischen Auffassung von der Musik stecken geblieben sei.

Erkennt man aber dichterische und malerische Musik als die zwei gleichberechtigten Grundarten der Tonkunst an, so wird man die einfache Gefühls- und Bildersprache Bachs nicht als etwas Primitives, das von Beethoven und Wagner überholt wurde, auffassen, sondern sie als die konsequente Ausprägung der anderen Tonsprache betrachten.

Die Tonsprache der Begleitungen in den Schubertschen Liedern zeigt eigentlich die nächste Verwandtschaft mit der der Bachschen Kantaten, da auch sie stark mit malerischen Assoziationen arbeitet.

Das Einzigartige bei Bach ist die Klarheit und Vollendung seiner Sprache. Ihre Elemente — da sie hauptsächlich bildlicher Art sind — lassen sich viel genauer aufzeigen als bei Beethoven und Wagner. Man kann geradezu von Wurzeln und Ableitungen seiner Tonsprache reden. Fast alle charakteristischen Ausdrücke, die durch ihre regelmäßige Wiederkehr in den Kantaten und Passionen auffallen, gehen auf etwa zwanzig bis fünfundzwanzig, meistens bildlich bedingte Elementarthemen zurück. Als gut ausgeprägte Gruppen lassen sich beispielsweise anführen: die schon erwähnten Schrittmotive zum Ausdruck der Festigkeit, der Unentschiedenheit, des Wankens; die synkopierten Themen der Mattigkeit; das Thema, das den Tumult malt; die anmutigen Wellenlinien, welche friedvolle Ruhe darstellen; die Schlangenlinien, die sich beim Wort Satan wild emporwinden; die reizend bewegten Motive, die auftreten, wo von Engeln die Rede ist; die Motive der verklärten, der naiven, der lebhaften Freude; die des qualvollen und die des edlen Schmerzes.

Es soll hiermit nicht einem schematischen Katalogisieren der Bachschen Themen das Wort geredet werden, sondern nur die elementare, von jedem Musiker leicht nachzuprüfende Beobachtung zum Ausdruck kommen, daß der Reichtum der musikalischen Sprache des Meisters von St. Thomas nicht in einer absonderlichen Mannigfaltigkeit der Themen und Motive besteht, sondern in den vielfältigen Schattierungen, die eine Reihe von allgemeinen Ausdrücken zur Charakteristik bestimmter Ideen und Gefühle jeweils annehmen. Wäre nicht diese interessante Mannigfaltigkeit in der Ausprägung der einzelnen Formen und Formeln, so könnte man die Bachsche Tonsprache fast monoton nennen.

Die Ergründung der musikalischen Sprache Bachs ist nicht etwa ein Zeitvertreib für den Ästhetiker, sondern eine Notwendigkeit für den praktischen Musiker. Es ist oft unmöglich, ein Stück des Meisters in dem richtigen Tempo, mit der richtigen Betonung, mit der richtigen Phrasierung wiederzugeben, wenn die Bedeutung des Motivs nicht erkannt ist. Mit dem einfachen „Empfinden" kommt man bei Bach nicht immer durch. Welche schweren Mißgriffe auch besonnene Ausleger begehen können, wenn sie, ohne die Bachsche Tonsprache als Ganzes in Betracht zu ziehen, deutungsbedürftige Stücke erklären wollen, erkennt man aus den oben angeführten Bemerkungen Spittas zu den Kantaten „Brich dem Hungrigen" (Nr. 39) und „Es ist ein trotzig und verzagt Ding" (Nr. 176). Um der Phantasterei zu entgehen, gibt es nur ein Mittel: das vergleichende Studium aller Kantaten. Sie legen sich gegenseitig aus. Es kann keiner eine Kantate sinngemäß dirigieren, der sie nicht alle kennt.

Knappe Erläuterungen für die Hörer sind zu empfehlen, wenn sie einfache Andeutungen über die Bachsche Charakteristik in Musik enthalten. Sie sind verwerflich, wenn sie zu den betreffenden Kantaten hinzuerdacht sind, damit man sie als „moderne Musik" begreife. Das geistlose Modernisieren Bachs ist das größte Hindernis des wirklichen Verständnisses seiner Werke.

Freilich wird dem Unbefangenen manche Erklärung als Phantasterei erscheinen, die es doch in Wirklichkeit nicht ist. Das liegt aber an Bach selber, dessen Musik manchmal ganz außerordentlich gewagt ist. Davon abgesehen, enthalten seine Werke gewisse Stücke, deren Enträtselung wohl nie vollständig gelingen und deren Erklärung immer etwas willkürlich bleiben wird. Sehr oft aber wird eine musikalische Darstellung, die man als unentzifferbar ansehen mußte, durch eine analoge Schilderung, der man zufällig in einer andern Kantate begegnet, mit einem Schlage aufgeklärt.

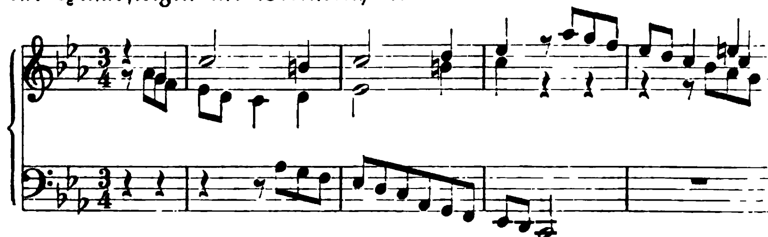
Auch für die Interpretation der reinen Instrumentalkompositionen ist die Kenntnis der Bachschen Tonsprache von Wert. Manche Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier, aus den Violinsonaten oder aus den Brandenburgischen Konzerten werden „sprechend", wenn man sich die Bedeutung vergegenwärtigt, die ihren Motiven in den Kantaten durch die beigefügten Texte bezeugt wird.

Gegen die Annahme einer ausgebildeten Bachschen Tonsprache lassen sich zwei Einwände vorbringen: der Meister habe seine Werke

zuweilen in geradezu sinnloser Weise parodiert; über die besondere Absicht, die er in der Tondarstellung verfolgt, habe er sich, soviel bekannt ist, niemals weder seinen Schülern noch seinen Söhnen gegenüber geäußert. Diese beiden Einwürfe sind historisch unwiderlegbar. Andrerseits aber können sie die Tatsachen, die uns die Partituren offenbaren, nicht entkräften. Sie führen nur auf die Frage hin, bis zu welchem Grade Bach sich der Tonsprache, die er in seinen Werken anwendet, als eines ihm eigentümlichen und durch künstlerische Vertiefung erworbenen Ausdrucksmittels bewußt war. Aber auch auf diese Frage gibt es keine klare Antwort, da es bei Bach, noch mehr als bei irgend einem andern Genie, unmöglich ist, die Grenze zwischen dem Bewußten und Unbewußten anzugeben. Seine Tonsprache ist so klar und macht einen so durchdachten Eindruck, daß man nicht anders kann, als sie für das Ergebnis eines bewußten Bildens anzusehen. Bach, hierin von Wagner ganz verschieden, hat nie das Bedürfnis gefühlt, sich über die Art, wie er künstlerisch schuf, klar zu werden und sich zu äußern. Eine psychologische Vermittlung zwischen diesen beiden Feststellungen wird wohl niemals dargetan werden.

Auch über die Entstehung und Entwicklung der Bachschen Tonsprache läßt sich nicht viel sagen. Schon in den Choralpartiten der Arnstädter und Mühlhauser Zeit kommen gewisse Liederverse mit scharfer Deutlichkeit in der Musik heraus. Dies gilt besonders für die letzten Strophen von „O Gott, du frommer Gott“ (Peters V, S. 68 ff).

Der siebente Vers redet vom Sterben und Begrabenwerden. Eine wundervolle Linie, wie sie sich ähnlich in der Kantate „Ich steh' mit einem Fuß im Grabe“ (Nr. 156) und sonst noch öfters findet, bildet das Hinabsteigen ins Totenreich ab:



Der achte Vers handelt vom Harren der Entschlafenen auf die Auferstehung. Bach schildert es als ein schmerzliches Sehnen,

indem er die Variation über dem chromatischen Motiv aufbaut, das er schon im Lamento des Capriccio anwandte und das dann später so oft bei ihm vorkommt:

Die letzte Variation ist ein jubelnder Lobpreis der Auferstandenen auf die Dreieinigkeit. Im Verlaufe desselben tritt schon der Rhythmus der friedvollen Seligkeit auf, der für Bach so charakteristisch ist:

Auch andere Werke aus der Jugendperiode drücken poetische Gedanken schon einigermaßen erkennbar aus. In dem ersten Teil eines Choralvorspiels über „Jesu meine Freude" (Peters VI, Nr. 29) rauscht zuerst die ganze Unruhe der Welt vorüber, aus der sich die Seele bang auf Jesum zurückzieht; bei den Worten „Gottes Lamm, mein Bräutigam" hat sie ihn gefunden; ein wunderbares Dolce im Dreiachteltakt malt ihr Entzücken.

Eine Phantasie über den Osterchoral „Christ lag in Todesbanden" (VI, Nr. 15) setzt mit schwer absteigenden Sechzehnteln ein, die mit ihren lastenden Banden die Melodie in die Tiefe ziehen:

Bei den Worten „Des sollen wir fröhlich sein", hellt sich die Musik in lieblich bewegten Triolen auf (Peters VI, S. 41), um dann in rauschendem Siegesgesang auszuklingen.

Auf diese Versuche folgt nun aber nicht ein langsames Werden der Bachschen Tonsprache. Urplötzlich steht sie fertig und ausgebildet da. Ihr erstes Dokument sind die Choräle des Orgelbüchleins (Peters V)[25]. Diese Sammlung enthält den Niederschlag der Improvisationen aus der Weimarer Zeit. Der Titel, den Bach diesem Werke, das er dann zu Cöthen ins reine schrieb, gab, zeigt

[25] S. 260 ff.

zwar mit keinem Worte, daß es Kleinodien musikalischer Poesie birgt. Desto klarer reden die Werke selber. Sie stellen einen besonderen Typus von Choralvorspielen dar, indem sie aus nichts anderem bestehen als aus der einfachen Melodie, die von einem in vollendetem Kontrapunkt durchgeführten Motiv getragen wird. Dieses Motiv enthält den Gedanken der Dichtung. Es ist gewissermaßen die poetische Illustration der Melodie.

Hier wird klar, mit welchen Motiven Bach Bilder und Gefühle in Musik wiedergibt. Diese fünfundvierzig Choräle sind das Wörterbuch seiner Tonsprache, der Schlüssel zur Erkenntnis der Bachschen Musik überhaupt.

Als Bach den Grund zu dieser Sammlung legte, mochte er etwa dreißig Jahre alt sein. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode ist er weder von der poetischen Auffassung der Musik noch von der Tonsprache, in der er seine Ideen bekundete, auch nur im geringsten abgewichen. Die Sprache der Kantaten ist dieselbe wie die des Orgelbüchleins.

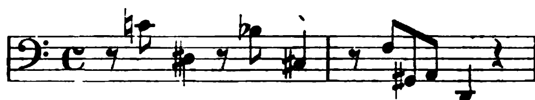
Eine Wandlung macht sich allerdings bemerkbar: das Malerische tritt bei der Erfindung mit der Zeit immer stärker hervor. In den früheren Werken ist es durch das melodische Interesse noch in gewissen Schranken gehalten. Später macht es sich ungehemmt geltend. Bach kommt dann dazu, Themen aufzustellen, die an sich hervorragend charakteristisch sind, aber dem Hörsinn keine reine Befriedigung mehr gewähren. So stehen die großen Choralphantasien „Jesus Christus unser Heiland“ (Peters VI, Nr. 30) und „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (Peters VI, Nr. 17) schon fast jenseits der Grenzen der Musik, die zum Ohre redet. Auch in der packenden Kantate „Ich glaube lieber Herr, hilf meinem Unglauben“ (Nr. 109), in der Bach den wankenden Glauben darstellt, hat man den Eindruck, daß die andere Kunst allzu laut in die Musik hineinredet.

Hierin kann man ein Irren Bachs sehen. Er hat sich über die natürlichen Grenzen der Tonkunst hinausgewagt. Aber sein Irren hat nichts mit dem der naiven Vertreter der Tonmalerei gemein. Sie fehlen, weil sie das Wesen der Musik verkennen; er, weil er die Sprache, in der er sich so meisterhaft ausdrückt, bis in ihre letzten Konsequenzen ausbildet, wobei dann für das gewöhnliche Verständnis das Melodische und Schöne fast bis zum letzten Rest in dem Plastischen aufgezehrt wird. So irrt nur das Genie.

XXII. Die musikalische Sprache der Choräle.

Bildliche und symbolische Darstellung.

Wo ein Choraltext ein, wenn auch noch so äußerliches Bild darbietet, stellt ihn Bach in diesem dar. Der Fall Adams in „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (V, Nr. 13) wird durch folgenden Basso ostinato abgebildet:



In dem Ostergesang „Erstanden ist der heilige Christ" (V, Nr. 14) bietet der Baß das Motiv:

während in den andern Stimmen sich Gänge wie
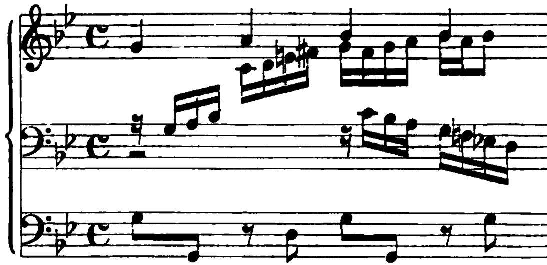
finden.

Die Erscheinung der Engel in den Chorälen „Vom Himmel hoch" (V, Nr. 49) und „Vom Himmel kam" (V, Nr. 50) wird durch ein reizendes Gewirr auf- und absteigender Tonleitern beschrieben. Eine ähnliche Schilderung erstrebt Bach in der ersten kanonischen Veränderung über „Vom Himmel hoch da komm ich her" (V, S. 92), in einer Fughetta über diesen Choral (VII, Nr. 54) und einer einfachen Harmonisierung desselben (V, S. 106).
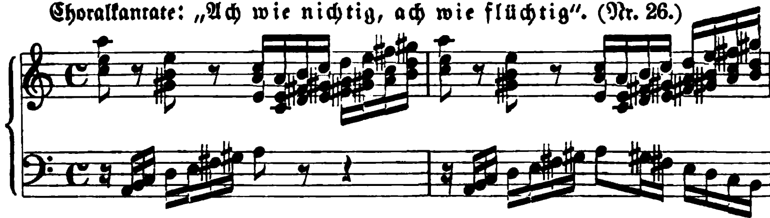
Wenn er die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" bearbeitet, vergißt der Meister nie, daß es sich um einen Engelsgesang handelt und schreibt darüber Duos oder Trios von entzückend leichter Anmut (VI, Nr. 3—11); in zweien dieser Phantasien (VI, Nr. 5 und 10) ist das Durcheinander der auf- und niederwogenden Bewegung fast allzu realistisch in Tönen abgebildet; das Entschweben der Engel wird durch aufsteigende Kadenzen angedeutet (VI, Nr. 8, 10 und 11).

Das Lied „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" (V, Nr. 1) vergleicht die Vergänglichkeit des Lebens dem Nebel, „der bald entstehet und auch wieder bald vergehet". Auch dieses Bild gibt Bach durch eine sinnreiche Tonleiterbewegung wieder. Etwa zwanzig Jahre später schreibt er über denselben Choral einen Chor (Kantate Nr. 26), der nichts anderes als eine größere Ausführung jenes kleinen Gemäldes ist. Dieselbe Zeichnung, nur in etwas energischeren Strichen, weist der erste Chor der weltlichen Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus" auf, in welchem Bach das Spiel der entfesselten Winde beschreibt, die die Wolken in allen Himmelsrichtungen durcheinanderjagen. Die drei Beispiele für die Unveränderlichkeit der Bachschen Tonsprache seien hier nebeneinander gestellt:
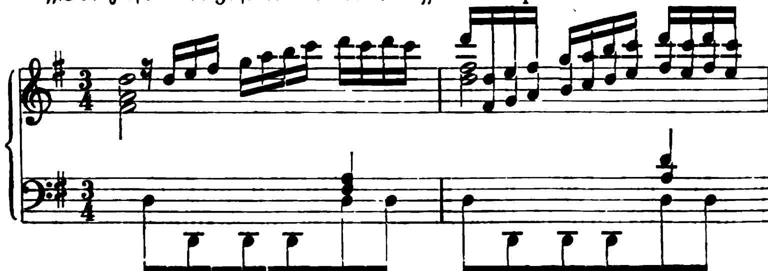
Choralvorspiel: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig". (V, Nr. 1.)

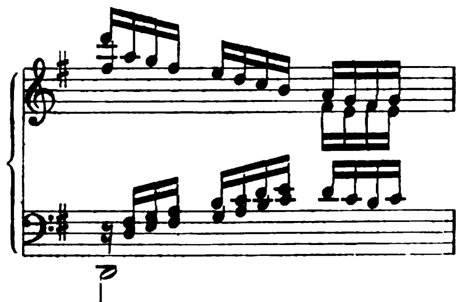


Choralkantate: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig". (Nr. 26.)



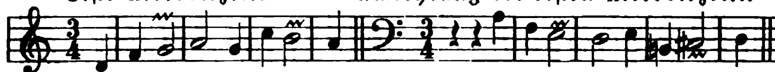
„Der zufriedengestellte Aeolus". „Dramma per musica".



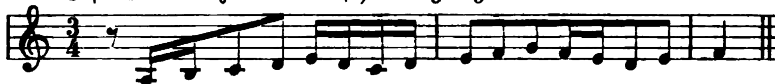


Die Phantasie über „Christ unser Herr zum Jordan kam" (VI, Nr. 17) stellt, wie es auch die Orchesterbegleitung des ersten Chors der Kantate über diese Melodie (Kantate Nr. 7) tut, die Wogen eines fließenden Wassers dar. In herrlichen Wellenlinien rauschen die eilenden Sechzehntel über die im Baß auftretende Melodie dahin. Eine kleine Phantasie über denselben Choral (VI, Nr. 18) ist wohl eine der interessantesten Miniaturarbeiten, die es in der Musik überhaupt gibt. Sie verwendet vier Motive: den ersten Satz der Melodie und seine Umkehrung; die Beschleunigung dieser Melodiezeile und ihre Umkehrung:
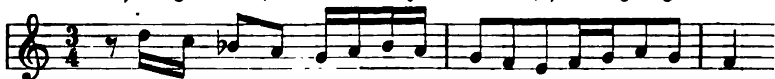
Erste Melodiezeile. Umkehrung der ersten Melodiezeile.



Erste Melodiezeile in Beschleunigung.



Umkehrung der ersten Melodiezeile in Beschleunigung.



Aus dem Zusammenwirken dieser vier Motive entsteht eine äußerst realistisch gedachte Schilderung von sich erhebenden, in sich zusammenfallenden und sich gegenseitig überstürzenden großen und kleinen Wellen. Jedoch gehört sie zu denen, die mehr fürs Auge als für das Ohr berechnet sind.

Der Symbolismus des Chorals „Dies sind die heiligen zehn Gebot'" (V, Nr. 12) ist ziemlich primitiv. Er besteht darin, daß der erste Melodieabschnitt im Pedal zehnmal wiederkehrt. In einer kleinen Fughetta über denselben Choral (VI, Nr. 20) tritt das Thema der ersten Noten der Melodie überhaupt zehnmal auf. Der Symbolismus des großen Choralvorspiels über dieses „Katechismuslied" (VI, Nr. 19) ist tiefer. Er will die dogmatische Idee des Textes wiedergeben. In einer lang ausgeführten Phantasie gehen die einzelnen Stimmen jede ihren Weg für sich dahin, ohne Rhythmus, ohne Plan, ohne Thema, ohne Rücksicht auf die andern. Diese musikalische Unordnung schildert die moralische, wie sie in der Welt herrschte, ehe das Gesetz war. Nun aber wird dieses offenbar. Es stellt sich in einem majestätischen Kanon über die Choralmelodie dar, der das ganze Stück durchzieht. Der Gedanke an sich ist großartig. Jedoch bleibt die Wirkung des Choralvorspiels hinter der Erwartung zurück. Die abstrakte Darstellung des Gegensatzes zwischen Ordnung und Unordnung ist im Grunde kein eigentlich musikalischer Vorwurf.

Die Beispiele dieser mehr äußerlichen Tondarstellung sind verhältnismäßig selten. Nicht in ihnen, sondern in einer Art vergeistigter Tonmalerei, in welcher die Bilder nur Gleichnisse für Worte und Ideen sind, offenbart sich die wahre Größe Bachs.

Die Schrittmotive.

Ruhige und gemessene Tonschritte stellen den Gedanken des Kräftigen und Sicheren dar; unsichere und wankende bedeuten Mattigkeit und Schwäche.

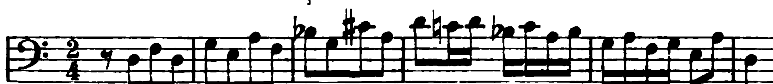
Der Text des vorletzten Weihnachtschorals im Orgelbüchlein „Wir Christenleut' han jetzund Freud'" (V, Nr. 55) redet von dem festen Glauben an die Weihnachtsbotschaft[1]. Er wird versinnbildlicht durch die fortwährend wiederholte, breitspurig auftretende Baßfigur:



[1] „Wir Christenleut' han jetzund Freud,
Weil uns zum Trost ist Christus Mensch geboren,
Hat uns erlöst, wer sich deß tröst
Und glaubet fest, soll nicht werden verloren."

Diese Deutung könnte gewagt erscheinen, wenn Bach nicht auch in anderen Chorälen die Idee der Glaubensgewißheit so ausdrückte.

Sehr interessant ist in dieser Hinsicht das große Vorspiel über „Wir glauben all' an einen Gott" (VII, Nr. 60). Das Stück besteht aus einer weichen, fast träumerischen Phantasie über das Motiv der ersten Verszeile. Um zu verstehen, inwiefern diese Musik in Bachs Augen das Credo wiedergibt, muß man sich die Definition des Glaubens nach Luthers Katechismus gegenwärtig halten, wonach das Wesen desselben in kindlicher Liebe und kindlichem Vertrauen zu Gott dem Vater besteht. Der Glaube als „gewisse Zuversicht" kommt in dem Schrittmotiv des Basses zum Ausdruck:
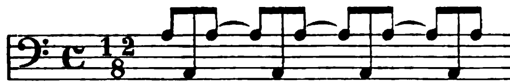


In dem Choralvorspiel über das Abendmahlslied „Jesus Christus unser Heiland" (VI, Nr. 30) — es erschien in der Sammlung der Choräle über die Katechismuslieder — will Bach das lutherische Abendmahlsdogma darstellen. Bekanntlich hatte Luther, im Gegensatz zum Rationalismus Zwinglis, der die Einsetzungsworte als Gleichnis und die ganze Feier als einfaches Erinnerungsmahl auffassen wollte, den Glauben an einen realen Vorgang in den Elementen, auf Grund dessen das Abendmahl Sündenvergebung mitteilt, als die Hauptsache der Lehre von diesem Sakrament bezeichnet. Dieses credo quia absurdum gibt Bach den Gedanken eines Themas ein, dessen Breitspurigkeit nicht mehr überboten werden kann. Es ist als ob jemand auf den Planken eines rollenden Schiffes durch Spreizstellung der Füße sich festen Halt zu schaffen suchte:

Dieses Thema ist mehr charakteristisch als musikalisch, und die Phantasie, die Bach daraus entwickelt, zu weit ausgesponnen; der cantus firmus der Melodie, der das Ganze zusammenhalten sollte, ist in Stücke auseinandergerissen, zwischen die sich große Zwischenspiele einschieben. So erzielt diese Komposition keine Totalwirkung.

Überhaupt läßt sich dies fast von allen großen Bearbeitungen der Katechismuslieder, die im dritten Teil der Klavierübung erschienen, sagen. Sie beruhen auf dem Verfahren, das Bach für die Choräle des Orgelbüchleins anwandte und das darin besteht, daß ein charakteristisches Motiv, das die dichterische Idee enthält, zum Cantus firmus hinzutritt und ihn umspielt, so daß nun neben der Melodie auch die Textworte musikalisch zum Ausdruck kommen. Im Orgelbüchlein ist die Wirkung eine ausgezeichnete, weil das Stück kurz ist und seinen Halt durch die Melodie empfängt, die ohne jede Unterbrechung durchgeführt wird. Sobald aber das charakteristische Motiv die Melodie nicht mehr einfach kontrapunktisch begleitet, sondern zur selbständigen Phantasie wird, in der die Zeilen des Cantus firmus in langen Abständen aufeinander folgen, entsteht ein Tonstück, das weder als Form noch als Geist befriedigen kann. Als Geist nicht, weil nun das charakteristische Motiv mehr ist und sein will als die angedeutete dichterische Illustration der Melodie; als Form nicht, weil das Stück notwendig formlos wird. Die Choräle des Orgelbüchleins waren Dürersche Stiche in Musik; die großen Choralvorspiele aus der „Klavierübung" nehmen sich aus, wie in den Maßstäben großer Wandgemälde ausgeführte Radierungen.

Wankende Schritte versinnbildlichen die Mattigkeit. In dem Choral „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf" (V, Nr. 24) erzählt der Text von einem Menschen, der seinen Lauf vollendet hat und müden Schrittes zur Pforte der Ewigkeit herantritt[2]. Die Baßbewegung läßt den unsicheren Schritt des Pilgers hören:



Auch im Choral „Hilf Gott, daß mir's gelinge" (V, Nr. 29), dessen Text denselben Gedanken wie „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf" ausdrückt, zieht der Baß schwankend und müde einher.
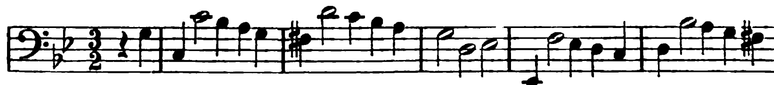
---

[2] „Herr Gott nun schleuß den Himmel auf, mein' Zeit zu End sich neiget.
Ich hab vollendet meinen Lauf, deß sich mein' Seel' sehr freuet;
Hab g'nug gelitten, mich müd' gestritten,
Schick' mich fein zu, zur ew'gen Ruh',
Laß fahren was auf Erden: will lieber selig werden."
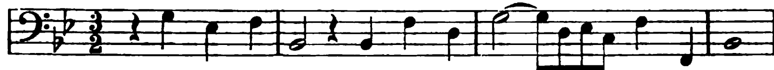
In dem Choral „Da Jesus an dem Kreuze stund" (V, Nr. 9) wird das Herniederhängen des kraftlosen Leibes durch folgende Bewegung ausgedrückt:



Die bildlichen Gedanken werden also hauptsächlich in den Baßfiguren ausgedrückt. Meister Böhms Basso ostinato spielt in den Chorälen Bachs eine große Rolle. In dem »Puer natus in Bethlehem« (V, Nr. 46), dessen Text von der Anbetung der Weisen aus dem Morgenland erzählt, stellt der Baß eine unaufhörliche Folge von tiefen Verneigungen dar:



Der Basso ostinato des Osterchorals „Heut' triumphieret Gottes Sohn" (V, Nr. 28) ist nur verständlich, wenn man bedenkt, daß das Siegen des Messias im Alten Testament unter dem Bild des Tretens der Kelter beschrieben wird. Die stolzen Baßschritte des Bachschen Stückes sind aus jener Vorstellung entsprungen:
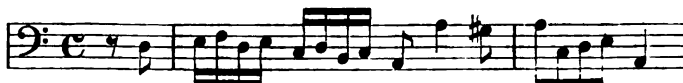


Den Beweis für die Richtigkeit dieser Deutung liefert die Arie „Er ist's, er ist's!" aus der Kantate „Gott fähret auf" (Nr. 43), deren Text auf jenes alttestamentliche Bild anspielt. Auch hier ist die Bachsche Musik eine Darstellung trotzig stampfender Tritte, bei welcher Bach auch vor Intervallenfolgen wie
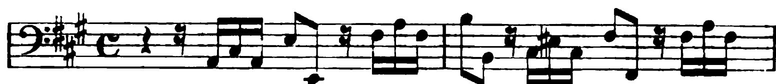


nicht zurückschreckt.

In dem Osterchoral „Christ lag in Todesbanden" (V, Nr. 5) symbolisieren schwere Bässe, welche die Melodie in die Tiefe ziehen, die Todesbande:



Die Motive des seligen Friedens.

Wenn Bach eine gewisse Art innerlicher Freudigkeit oder seligen Preisens ausdrücken will, verwendet er dazu sehr oft ein rhythmisches Motiv, das sich im Choral „Herr Gott nun sei gepreiset" (V, Nr. 22)[3] typisch ausgeprägt findet.
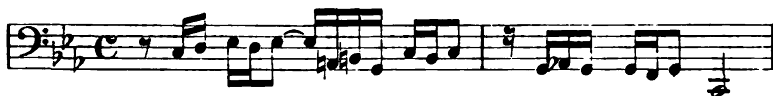


Es kommt schon in der neunten Variation über „O Gott, du frommer Gott" (V, S. 74 ff) vor, wo es den Text

> „Gott Vater, dir sei Preis, hier und im Himmel oben,
> Gott Sohn, Herr Jesu Christ, dich will ich allzeit loben . . ."

wiedergibt.

Auch die Choräle „Gelobet seist du Jesus Christ" (V, Nr. 17) und „Vater unser im Himmelreich" (V, Nr. 48) weisen diesen Rhythmus auf. Daß er auch das Lied „Alle Menschen müssen sterben" (V, Nr. 2) beherrscht, befremdet auf den ersten Blick. Bachs Musik ist durch den Schluß des ersten Verses, der von dem Tod als dem „Genesen zu der großen Herrlichkeit, die den Frommen ist bereit" redet, bestimmt. So wird die Melodie, die das Lied von dem unentrinnbaren Todesschicksal wiedergibt, von einem Motiv umspielt, in welchem die zukünftige Herrlichkeit erstrahlt.

Oft erscheint der Rhythmus so umschleiert und verhüllt, daß man seiner auf den ersten Blick nicht gewahr wird. Er stellt dann das betreffende Gefühl in der tiefsten Verinnerlichung dar. Durch einen solchen Rhythmus drückt Bach z. B. das mystische Preisen in dem Choral „Jesu meine Freude" (V, Nr. 31) aus:
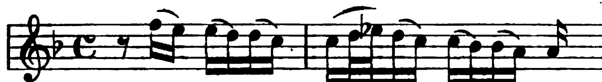


[3] „Herr Gott nun sei gepreiset, wir sagen frohen Dank,
Daß du uns Gnad' erwiesen, gegeben Speis' und Trank,
Dein mildes Herz zu merken, den Glauben uns zu stärken,
Daß du seist unser Gott."

In der Baßfigur des Weihnachtschorals „Lob sei dem allerhöchsten Gott" (V, Nr. 38) ist er noch mehr ins Unbestimmte gehüllt.

Die Motive des Schmerzes.
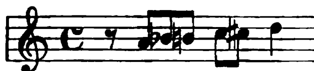
Bach kennt einen zweifachen Ausdruck des Schmerzes. Um die edle Klage darzustellen, verwendet er eine Folge von gebundenen Noten, die je zwei und zwei zusammengehören. Den quälenden Schmerz stellt er durch ein chromatisches Motiv von fünf oder sechs Noten dar.

Für das Motiv der edlen Klage ist der kleine Choral über „O Lamm Gottes" (V, Nr. 44) typisch:



Die zweite der unter sich verbundenen Noten muß immer leicht hingehaucht werden, damit sich das Motiv wie eine Folge vergeistigter Seufzer ausnimmt.

Das chromatische Schmerzensmotiv hat etwa folgende Gestalt:



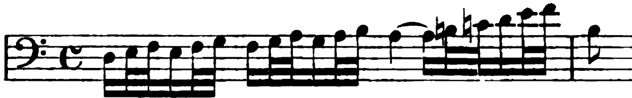
Es kommt schon in den Jugendwerken — z. B. dem Lamento aus dem Capriccio — vor. Man findet es ebenfalls in der achten Variation über „O Gott du frommer Gott" (V, S. 73), wo Bach die schmerzliche Sehnsucht schildern will, mit der die Toten in ihren Kammern der Auferstehung harren. In den Chorälen des Orgelbüchleins ist das chromatische Motiv häufig vertreten. Es durchzieht die melancholische musikalische Betrachtung über „Das alte Jahr vergangen ist" (V, Nr. 10) und bestimmt die ergreifende Harmonik des Passionschorals „Christus, der uns selig macht" (V, Nr. 8). Gegen Ende des Choralvorspiels „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" (V, Nr. 45) tritt es auf, um die Kreuzesmarter Jesu zu schildern.

Die Freudenmotive.

Auch für die Freude hat Bach zwei Ausdrucksformen. Bald stellt er sie durch eine fortlaufende, belebte Tonleiterfolge von Achteln oder Sechzehnteln, bald durch den Rhythmus dar.

Die erste Art, die mehr die unmittelbare, naive Freude wiedergibt, findet sich in den Chorälen „Erstanden ist der heilge Christ" (V, Nr. 14), „Es ist das Heil uns kommen her" (V, Nr. 16), „Gottes Sohn ist kommen" (V, Nr. 19), „In dir ist Freude" (V, Nr. 34), »In dulci jubilo« (V, Nr. 35), „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" (V, Nr. 40) und »Puer natus in Bethlehem« (V, Nr. 46).

Das zweite Motiv gibt die Freude des greisen Simeon im Choral „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" (V, Nr. 41) wieder:



Es kann sowohl die lebhafte, wie die verklärte Freude ausdrücken. Im Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (V, Nr. 54) verwendet Bach es sogar, um das Freudvolle der Zuversicht in Gottes Güte zur Geltung zu bringen. Die Bedeutung ändert sich je nach den rhythmischen Varietäten, in denen es ausgeprägt wird. Je lebhafter die Freude, die es widerspiegeln soll, desto lebhafter das Motiv. Als Beispiele seien die beiden Osterchoräle „Der Tag, der ist so freudenreich" (V, Nr. 11) und „Erschienen ist der herrlich' Tag" (V, Nr. 15) angeführt; in abgetönterer Fassung bieten es die Choräle „In dich hab' ich gehoffet, Herr" (V, Nr. 33), „Von Gott will ich nicht lassen" (VII, Nr. 56) und das Passionslied „Wir danken dir Herr Jesu Christ" (V, Nr. 56).

Bach verwendet dieses Freudenmotiv mit Vorliebe, weil die Vielfältigkeit, in der dieser Rhythmus auftreten kann, ihm erlaubt, alle möglichen Schattierungen der Freude herauszuarbeiten. Er kann damit gerade so gut die stille mystische wie die ausgelassenste Freude darstellen. Zu den lebhaftesten Freudenthemen der Choralvorspiele gehört der Basso ostinato von „In dir ist Freude" (V, Nr. 34):



Die freudige Ekstase drückt Bach nicht mehr durch ein Motiv aus, sondern durch eine überschwengliche Tonarabeske, die über ruhigen Harmonien dahinzieht. Diese Darstellung findet in den Kantaten natürlich eine viel ausgedehntere Verwendung als in den

Orgelchorälen, weil Bach der Tatsache Rechnung trägt, daß auch das feinste Orgelregister kaum die Biegsamkeit und Modulationsfähigkeit eines Soloinstruments aufweist, die für solche Partien erforderlich ist. Läufe, wie sie das Violinsolo des Laudamus te aus der Hmoll-Messe bietet, kann man auf der Orgel nicht wagen. Vollendet wirkt aber die einfache Tonarabeske, die sich über der Melodie des Weihnachtschorals „Christum wir sollen loben schon" (Adagio, V, Nr. 6) ausspannt. Sie birgt eine ganze Welt unsäglicher Freude in sich. Auch in der großen Bearbeitung von „Vater unser im Himmelreich" (VII, Nr. 52), wo er die wunderbare Auslegung des „Vaterunser" im Lutherschen Katechismus wiedergeben will, verwendet Bach die aufgelöste Tonlinie. Leider ist dieses herrlich gedachte Stück, wie die meisten andern großen Versionen aus den Chorälen der Klavierübung, in so übermäßigen Proportionen ausgeführt, daß es als Ganzes nicht mehr den erwarteten Eindruck hervorbringt[4].

Die „sprechenden" Motive.

Bachs Vorgänger hatten die den Melodiezeilen entlehnten Motive in ihren Choralvorspielen überall da verwandt, wo sie ihnen musikalisch wirksam schienen. Über die poetische Bedeutung des wiederholten Choralmotivs hatten sie weiter nicht nachgedacht. Der Meister aber wird sich darüber klar, daß man mit dem Motiv zugleich die dazu gehörigen Worte ertönen läßt. Er verwendet im Orgelbüchlein das dem Choral entlehnte Motiv also nur da, wo die Wiederholung der Worte einen Sinn hat.

In dem Choral „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" (V, Nr. 12) führt er das Motiv des Anfangs der Melodie zehnmal an, als würde zehnmal verkündigt „Dies sind die heil'gen zehn Gebot!"; in dem Vorspiel über „Helft mir Gottes Güte preisen" (V, Nr. 21) rufen die Stimmen sich diese Aufforderung in den dazu gehörigen Melodienoten fort und fort zu. Auf dieselbe Weise läßt Bach in dem Choral „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" (V, Nr. 25)

[4] Dies gilt aber nicht für die drei Kyrie und den Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (VI, Nr. 13) aus jener Sammlung. Diese Stücke sind nicht als freie Phantasien, sondern mehr als Pachelbelsche Choräle gearbeitet. Ihre klangliche Wirkung ist großartig.

das „Herr Jesu Christ" in seiner Musik ertönen und in „Wenn wir in höchsten Nöten sind" (V, Nr. 51) die Stimmen das „Wenn wir in höchsten Nöten sind" wiederholen. Die Choräle über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (VI, Nr. 3—11) verwenden alle das aus den ersten Melodienoten gebildete Motiv; auch die Choräle über das »Kyrie« (VII, Nr. 39abc) beruhen auf diesem Verfahren. In dem großen Vorspiel über „Vater unser im Himmelreich" (VII, Nr. 52) ist es das Wort „Vater", das in der Musik immer wiederkehrt; in dem Vorspiel über „Wir glauben all" (VI, Nr. 60) wiederholen die Stimmen dieses Bekenntnis.

Die häufige Verwendung des Kanons in den Chorälen des Orgelbüchleins [5] hat keine poetische Bedeutung.

Die „ausdrucksvollen" Choräle.

Unter den „ausdrucksvollen" Chorälen sind hier diejenigen verstanden, in welchen die Aufeinanderfolge von Worten, Sätzen oder Gedanken in der Musik abgebildet ist. Zu dieser Art von Textdarstellung entschließt Bach sich sehr schwer. Er wagt sie nur bei ganz kurzen und äußerst charakteristischen Texten.

Für gewöhnlich begnügt er sich damit, ein oder das andere Wort besonders herauszuheben. So ist die überraschende Dur-Kadenz der tieftraurigen Musik zu „Das alte Jahr vergangen ist" (V, Nr. 10) wohl durch den trostreichen Abschluß des ersten Verses und der Dichtung überhaupt veranlaßt [6]. Die Triller, welche gegen Schluß von „In dir ist Freude" (V, Nr. 34) auftreten, entsprechen dem Alleluja des Textes. In dem mystischen Choral über „Komm heil'ger Geist" (VII, Nr. 37) wird das Alleluja durch eine frische Sechzehntelbewegung ausgedrückt. Die aufsteigende Schlußkadenz von „Valet will ich dir geben" (VII, Nr. 50) erklärt sich aus dem Texte:

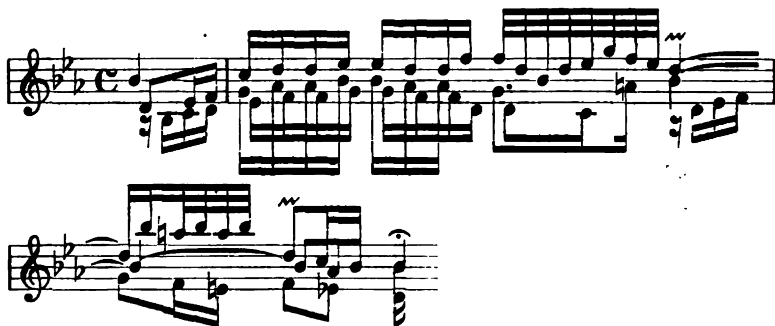
„Valet will ich dir geben, du arge falsche Welt;
Dein sündlich böses Leben durchaus mir nicht gefällt.
Im Himmel ist gut wohnen; hinauf steht mein Begier;
Da wird Gott ewig lohnen dem, der ihm dient allhier."

---

[5] V, Nr. 3, 8, 15, 19, 35, 37, 44.

[6] Vers 1. „Das alte Jahr vergangen ist; wir danken dir Herr Jesu Christ,
Daß du in Not und in Gefahr, so treu geführt uns dieses Jahr.
Vers 5. Hilf uns in jeder Erdennot; bring uns einst selig über'n Tod,
Daß wir mit Freuden auferstehn und mit dir in den Himmel gehn."

In dem Choral „O Mensch bewein' deine Sünde groß" (V, Nr. 45) treten gegen Schluß mehrere Gedanken der Dichtung in der Musik deutlich hervor. Das chromatische Motiv (Takt 19 und 20) unterstreicht die Worte „daß er für uns geopfert würd'"; die sich wie mit Ächzen und Stöhnen aufwärts bewegenden Sechzehntel



entsprechen der Verszeile „Trug uns'rer Sünde schwere Bürd'"; das Adagiosissimo des letzten Taktes ist durch die Worte „Wohl an dem Kreuze lange" bedingt. In dem Anfang dieses Choralvorspiels hat Bach das musikalische Herausheben bestimmter Worte nicht versucht, weil der Text ihm keine bot, die ihm dafür „auffällig" genug erschienen[7].

Ein langes, zartempfundenes »Adagio« am Schlusse eines Choralvorspiels über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" (VI, Nr. 8) soll das „Nun ist groß Fried' ohn' Unterlaß, all' Fehd' hat nun ein Ende", mit dem der erste Vers dieses Liedes schließt, ausdrücken.

Gegen Schluß des gewaltigen fugierten Chorals „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (VI, Nr. 13) tritt der Freudenrhythmus ♫ ♩ ♫ ♩ ♫ ♩ auf und setzt sich zuletzt sieghaft durch. Der Text

---

[7] Die erste Strophe dieses Liedes lautet:

„O Mensch bewein dein Sünde groß,
Darum Christus sein's Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;
Von einer Jungfrau rein und zart
Für uns er hier geboren ward;
Er wollt der Mittler werden.
Den Toten er das Leben gab
Und legt dabei all' Krankheit ab,
Bis sich die Zeit herdrange,
Daß er für uns geopfert würd,
Trüg unsrer Sünden schwere Bürd
Wohl an dem Kreuze lange."

Der Fortgang der Dichtung bietet eine langausgesponnene Wiedergabe der ganzen Leidensgeschichte.

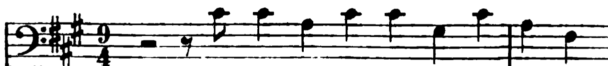
gibt scheinbar keinen Anlaß dazu. Da aber Bach in diesem Choral das lutherische Dogma von der Buße darstellen will, nach dem jede wahre Buße an und für sich zur freudigen Erlösungsgewißheit führt, hat das Freudenmotiv, das gegen diese düstere Musik ankämpft und sich zuletzt durchsetzt, einen tiefen Sinn. Es vertritt denselben Gedanken, dem auch die herrliche Dur-Kadenz dient.

Öfters stellt Bach den Ideeninhalt einer Dichtung durch zwei oder mehrere gleichzeitig auftretende Motive dar. In dem Osterchoral „Erstanden ist der heil'ge Christ" (V, Nr. 14) führt der Baß das Auferstehungsmotiv aus, während die Mittelstimmen in freudig bewegten Achteln dahinziehen; in dem »Puer natus in Bethlehem« (V, Nr. 46) schildern die Mittelstimmen die Freude der Weisen aus dem Morgenland, während der Baß ihre Verbeugungen wiedergibt.
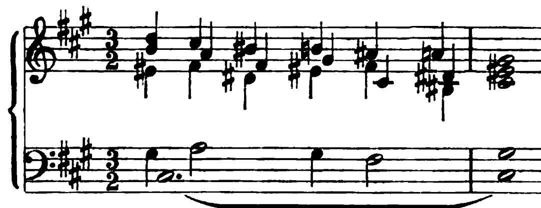
Sehr feinsinnig ist die Textdarstellung in dem kleinen Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sind" (V, Nr. 51). Das dem Anfang der Melodie entlehnte Motiv läßt die drei unteren Stimmen fortgesetzt die Worte „Wenn wir in höchsten Nöten sind" wiederholen. Über dieser Klage ertönt die in Sechzehntelgänge aufgelöste Melodie wie ein himmlisches Trostlied und beschwichtigt die andern Stimmen in einer herrlichen Schlußkadenz.

Die vollständigen Peripetien des Textes hat Bach nur in zwei Choralvorspielen wiedergegeben: in dem dritten Vers über „O Lamm Gottes" (VII, Nr. 48) und der einen Bearbeitung von „Jesus Christus unser Heiland" (VII, Nr. 31).
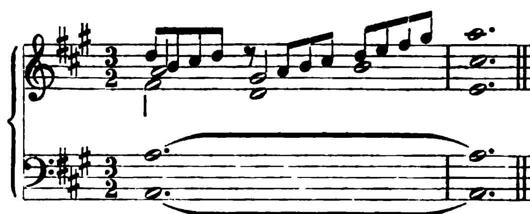
Der Choral „O Lamm Gottes" besteht bekanntlich aus drei gleichen Strophen, die sich nur dadurch voneinander unterscheiden, daß die beiden ersten mit „Erbarm dich unser, o Jesu" schließen, die dritte aber mit „Gib uns deinen Frieden, o Jesu" endigt. Von den beiden ersten gibt Bach in seiner Phantasie nur die Grundstimmung wieder. In der dritten beginnt er ebenfalls ganz schlicht, indem er eine ruhige Achtelbewegung über dem Cantus firmus, der im Baß liegt, dahinziehen läßt. Aber bei den Worten „All' Sünd' hast du getragen", scheint es plötzlich, als ob die Tiefe dieses Schuldbekenntnisses den Stimmen mit einem Male offenbar würde. Sie reißen das Melodienmotiv:



an sich und wiederholen damit in einem fort „All' Sünd' hast du getragen . . . . All' Sünd' hast du getragen". Bei den Worten „Sonst müßten wir verzagen" drücken sie ihre Verzweiflung im chromatischen Motiv aus. Nach einem jähen Aufschrei sinken die Harmonien immer tiefer hinab, als käme die Stimmen ein Grauen an und als wagten sie das Schreckliche nur flüsternd noch auszusprechen:



Aber alsbald, mit dem Eintreten der Zeile „Gib uns deinen Frieden, o Jesu" ist die Angst gebannt. Unaussprechliche Seligkeit kommt in den auf- und niederwogenden Achtelfiguren zum Ausdruck. Fast meint man, diese Bewegung solle, wie in gewissen Weihnachtschorälen, die himmlische Schar darstellen, die ihr „Friede auf Erden" aus den Wolken herab ertönen läßt. Wie einige Vorspiele über den Engelsgesang „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", so schließt auch der letzte Vers von „O Lamm Gottes" mit einer aufsteigenden Kadenz, als kehrten die Himmelsboten, die den erbetenen Frieden gebracht, wieder in ihr Reich zurück:
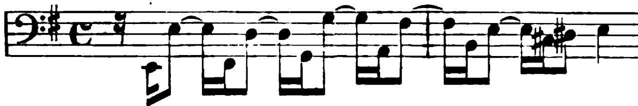


Die Melodie „Jesus Christus unser Heiland" hatte Bach in der „Klavierübung" als Abendmahlschoral behandelt. Ohne sich weiter um den zugehörigen Text zu kümmern, hatte er sie in einer Phantasie auftreten lassen, in der der unerschütterliche Glaube an die Sündenvergebung im Sakrament durch ein charakteristisches Schrittmotiv dargestellt wurde. In einem wohl später entstandenen neuen
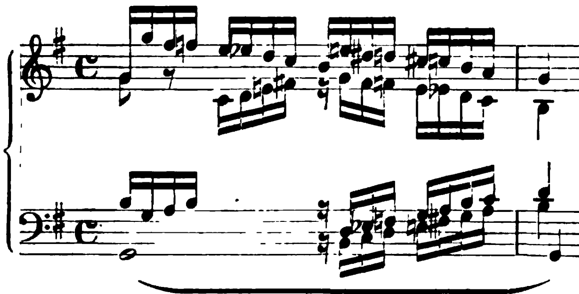
Vorspiel über den Choral (VI, Nr. 31) bildet der Meister die vier Zeilen der ersten Strophe in Tönen ab. Sie lauten:

„Jesus Christus unser Heiland,
Der von uns den Zorn Gottes wand;
Durch das bitter Leiden sein,
Half er uns aus der Höllenpein".
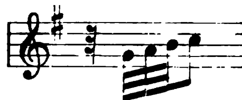
Die Phantasie über die erste Zeile ist wunderbar innig gehalten, als sollte der Zauber des Wortes „Heiland" von ihr ausstrahlen. Darauf folgt unvermittelt die Darstellung der Schläge des göttlichen Zornes, durch ein Motiv, das in seinem Rhythmus der Begleitung des Ariosos „Erbarm' es Gott", ähnelt, welches in der Matthäuspassion zur Geißelung Christi gesungen wird:



Im dritten Satz schildert Bach das „bittere Leiden" durch eine Phantasie, die von dem chromatischen Schmerzmotiv in Gleichbewegung und Gegenbewegung beherrscht wird und folgendermaßen schließt:
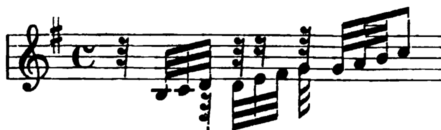


Die letzte Zeile „Half er uns aus der Höllenpein" wird durch das machtvoll-kurze Auferstehungsmotiv



wiedergegeben. Man meint in diesem hinreißenden Schluß die emporziehende Kraft zu spüren, mit der der Heilandsarm die Mensch-

heit der Hölle entreißt. Gleich der erste Einsatz des Motivs ist überwältigend:



In der Kadenz wird das sieghafte Auffahren durch eine Linie, die sich über drei Takte erstreckt, abgebildet.
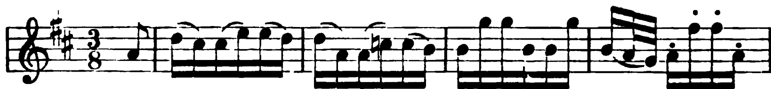
Man fragt sich, was man hier am meisten bewundern soll: die Einfachheit oder die Klarheit dieser musikalischen Sprache.

XXIII. Die musikalische Sprache der Kantaten.
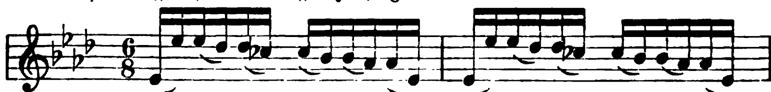
Bildliche Themen.

Zu den bevorzugtesten musikalischen Vorwürfen Bachs gehört die Darstellung der Bewegung der Wellen. Sein Textdichter Picander wußte darum und läßt daher in den Profankantaten zu Ehren des Königshauses alle Flüsse Sachsens und Polens auftreten und den Preis der Herrscher verkündigen. Am vollendetsten ist wohl die Darstellung des lieblichen Wogens, die der Meister in der Kantate „Schleicht spielende Wellen“ (B. G. XX²) — auf den Geburtstag Augusts III. — bietet. Interessant ist die Ähnlichkeit, die zwischen dem Hauptmotiv des ersten Chores des Bachschen Werkes und der Begleitung der bekannten Barkarole Schuberts besteht:

Bach.
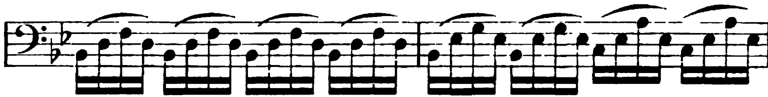


Schubert „Auf dem Wasser zu singen“.
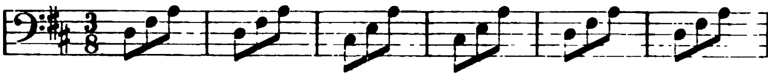


In der Kirchenkantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81), die die Stillung des Sturmes (Markus 4, 35—41) behandelt, malt der Meister zuerst das unruhige Gewoge und dann das Ausbrechen des Sturmes. Der Darstellung der Jordanwogen ist die Orchesterbegleitung des ersten Chors von „Christ unser Herr zum Jordan kam" (Nr. 7) gewidmet. Man beobachte, wie ganz verschieden er die Bewegung des fließenden Wassers und die eines Seespiegels wiedergibt.

Sehr oft genügt ein einziges Wort, um die Wogenmotive in seiner Musik heraufzubeschwören. „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich" singt der Baß in einem Arioso der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Nr. 56). Für Bach Grund genug, von den Celli das ganze Stück hindurch folgende Figur ausführen zu lassen:

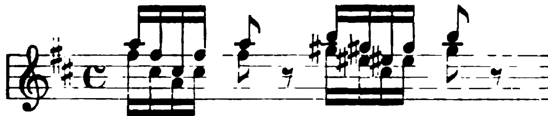


Die Baßfigur der Arie „Sich üben im Lieben" aus der Kantate „Weichet nur betrübte Schatten" (B. G. XI[2])
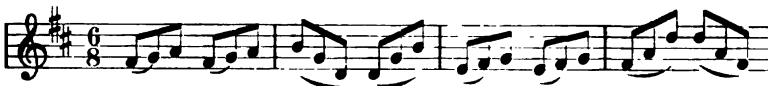


erklärt sich daraus, daß in dem Texte die Worte „Hier quellen die Wellen" vorkommen.

Ein Rezitativ aus „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (B. G. XXXIV) wird mit der wogenden Bewegung



begleitet, nur weil darin das Wort „Ostsee" vorkommt.

In der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" (Nr. 88) sieht Bach den See Genezareth vor sich, an dessen Gestade Jesus, in Erfüllung des alttestamentlichen Wortes, seine Jünger zu Menschenfischern beruft. Dieser Vision entspringt das Wellenmotiv:



Eine ähnliche Bewegung ruft in einer Arie der Kantate „Von der Vergnügsamkeit“ (B. G. XI²) das im Text ganz nebensächlich auftretende Wort „Weltmeer“ hervor. In der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Nr. 10) spielt ein Rezitativ auf die Verheißung Gottes an, die Nachkommenschaft Abrahams so zahlreich zu machen wie den Sand am Meer. Alsbald fühlt der Meister sich verpflichtet, den Hörer durch die Begleitung

an das Gestade zu versetzen.

Sehr gern beschreibt Bach auch die Bewegung der Wolken. Er tut es gewöhnlich durch Tonleiterfiguren, die sich in Gleich- und Gegenbewegung durcheinanderschieben. Neben dem Chor „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (Nr. 26) und dem großen Tongemälde am Anfang der Kantate „Der zufriedengestellte Äolus“ (B. G. XI²)[1] ist als typisches Beispiel für diese Darstellung die Baßarie „Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten“ aus der Kantate „Was frag' ich nach der Welt“ (Nr. 94) anzuführen.
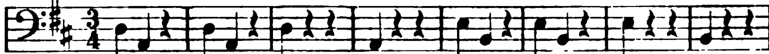
Im Eingang der Frühlingskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ (B. G. XI²) versinnbildlichen duftige, aufwärts wallende Arpeggien den Nebel, der sich hebt. Die finstern Wolken unserer Sünden, von denen in einer Arie der Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ (Nr. 154) die Rede ist, werden durch ein hastendes und beängstigendes Motiv vorgestellt:

Viol. I, II und Viola.
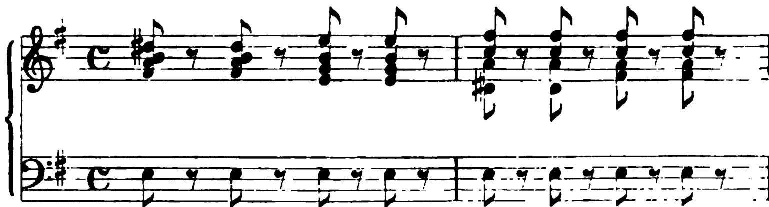
Die Todesglocken lassen ihr Geläute in Bachs Musik oft ertönen. Hierzu bedarf es nicht einmal eines ausdrücklichen Wortes, welches das Bild für die Tondarstellung wachrufe: es genügt schon, daß vom Sterben und vom Ende die Rede ist. Manchmal sind es nur von

[1] Angeführt S. 451.

fern und undeutlich erklingende Glocken, die man in den pizzicati der Streicher hört; sehr oft aber ist es auch ein Geläute, das von nahem ertönt und mit dem Aufgebot aller instrumentalen Mittel wiedergegeben wird. Zu den interessantesten Partituren in dieser Hinsicht gehören die symphonischen Begleitungen des ersten Stückes aus der Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8) und des Rezitativs „Der Glocken bebendes Getön" aus der Trauerode (B. G. XIII 3)[2]. Man beachte den klanglichen und rhythmischen Realismus, den Bach in diesen Schilderungen erstrebt! In der Arie „Schlage doch bald, sel'ge Stunde" der Kantate „Christus der ist mein Leben" (Nr. 95) lautet der Baß:



In dem Rezitativ „Siehe ich stehe vor der Tür und klopfe an" der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61; erste Komposition) schreibt der Meister eine Begleitung, in der man das Klopfen des Herrn hört:



Auch das Lachen stellt Bach gern in Tönen dar, wie man aus der Musik des ersten Chores der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110) und der Arie „Wie will ich lustig lachen!" in der Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" (B. G. XI 3) ersehen kann. Man beachte auch den Basso ostinato des Rezitativs „Jedoch dein heilsames Wort macht, daß mir das Herze lacht" aus der Kantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (Nr. 113). In der Kantate „Wo gehest du hin" (Nr. 166) lautet das Thema der Arie „Man nehme sich in acht, wenn das Glücke lacht":

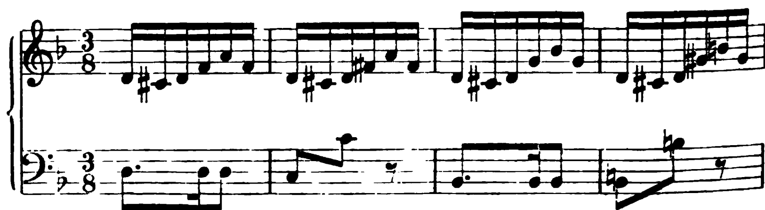
---

[2] S. auch die Kantaten: „Komm du süße Todesstunde" (Nr. 161); „Meinen Jesum laß ich nicht" (Nr. 124); „Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott" (Nr. 127); „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105).



Der Teufel ist dem Musiker Bach eine liebe Gestalt. Da er in der Urgeschichte der Bibel als Schlange vorgestellt wird, bildet er ihn immer durch ein sich in Verschlingungen und Windungen auf- und abwärts bewegendes Motiv ab. Nach des Meisters Theologie ist der Satan mit dem Teufel identisch; die Schlangenwindungen treten also auch da auf, wo der „Böse" mit diesem Worte bezeichnet wird.

In dem ersten Chor der Kantate auf Michaelis „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) und im Vers „Und wenn die Welt voll Teufel wär'" aus der Kantate „Ein' feste Burg" (Nr. 80) läßt der Meister ein ganzes Heer von Teufeln wider die göttliche Macht anstürmen. Ein sehr charakteristisches satanisches Motiv findet sich in der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" (Nr. 40). „Höllische Schlange! wird dir nicht bange? Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt, ist nun geboren!" lautet der Text der Baßarie. In der Musik sieht man nicht nur die Windungen der Schlange, sondern man hört auch das rasende Stampfen der Ferse, die ihr, nach der alten Weissagung, den Kopf zertreten soll:



Bei den Worten „Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt", kommt das Schlangenmotiv zu unterst in den Baß zu liegen.

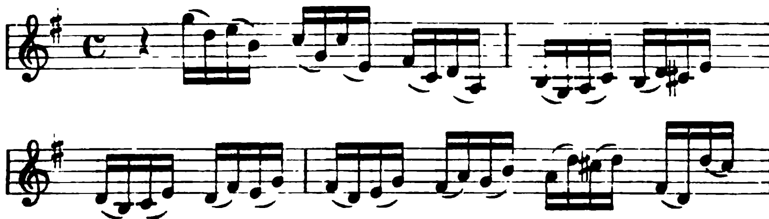
Das folgende Rezitativ dieser Kantate redet von der Schlange im Paradies. Sie wird durch ein sanftes Wiegen dargestellt.
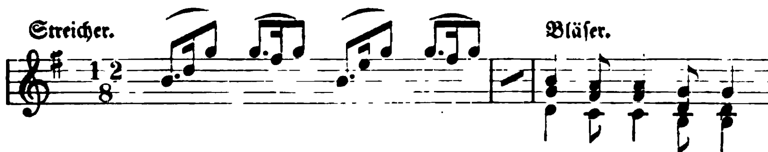


Bach sieht sie vor sich, wie sie sich von dem Baume zu dem Weibe herunterläßt und es mit listiger Rede betört. Darum hängt diese

Begleitung auch ganz in der Luft; nur hie und da tritt eine stützende Baßnote ein.

In der Kantate „O heil'ges Geist- und Wasserbad" (Nr. 165) redet der Textdichter von Jesus als dem „Heilsschlänglein", indem er auf die Stelle aus dem Evangelium Johannis anspielt, wo die Erhöhung Jesu am Kreuz mit der Erhöhung der ehernen Schlange durch Mose in der Wüste verglichen wird[3]. Ein anderer hätte über dieses geschmacklose Wort hinweg gelesen; Bach hingegen ist dankbar dafür, weil ihm damit Gelegenheit geboten ist, die Bewegungen des Heilsschlängleins abzubilden:



Auch die Engel haben bei Bach ihr Motiv. Es liegt ihm der leicht dahinschwebende Rhythmus zugrunde, der in der Sinfonia des Weihnachtsoratoriums von den Streichern und Flöten durchgeführt wird, während die Oboen die Musik der Hirten darstellen:



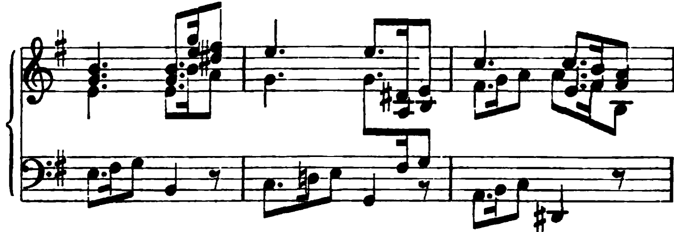
Dasselbe Motiv kehrt in dem Baß und in den Zwischenspielen des Chorals „Wir singen dir in deinem Heer", der diesen Teil des Weihnachtsoratoriums beschließt, wieder, weil dieses Lied — wie das vorhergehende Rezitativ besagt — von den Menschen, die in das Musizieren der Engel mit einfallen, gesungen wird.

Die Musik der Arie „Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir" aus der Kantate „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) könnte aus der Sin-
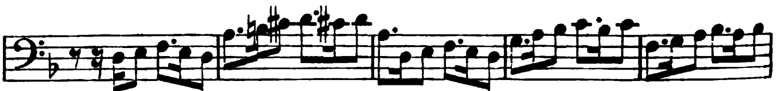
---

[3] Joh. 3, 14 u. 15. „Und wie Mose in der Wüste eine Schlange erhöhet hat, also muß des Menschen Sohn erhöhet werden, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben."

fonia des Weihnachtsoratoriums abgeschrieben sein, wenn sie nicht zum mindesten zehn Jahre älter wäre:
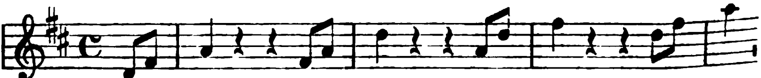


Dasselbe Motiv erscheint in dem Terzett „O wohl uns!“ aus der Kantate „Das neugeborene Kindelein“ (Nr. 122):



Im Text ist von Engeln nicht die Rede. Man sollte also meinen, daß die Ähnlichkeit dieser Baßfigur mit den Engelmotiven eine bloß zufällige ist. Geht man aber auf das vorhergehende Rezitativ zurück, so wird alsbald klar, warum Bach hier das Engelmotiv eintreten läßt. Es lautet: „Die Engel, welche sich zuvor vor euch, als vor Verfluchten scheuten, erfüllen nun die Luft im höhern Chor ....“ Es handelt sich hier also, wie im Choral des Weihnachtsoratoriums, um ein gemeinsames Musizieren der Engel und der Menschen.

Alles, was also irgendwie einer Bewegung entspricht, die man durch eine Tonlinie wiedergeben kann, wird von Bach in Musik dargestellt. Worte wie „auferstehen“ und „erhöhen“ läßt der Meister sich niemals entgehen. Bekannt ist die Art, wie er das »Et exspecto resurrectionem«[1] aus der Hmoll-Messe in der ersten Trompete ausdrückt:



Der Begleitung des Duetts „Ich lebe mein Herze“, aus der Osterkantate „So du mit deinem Munde bekennest“ (Nr. 145), liegt eine ähnliche Auferstehungsfigur zugrunde:

[1] „Und erwarte die Auferstehung ....“
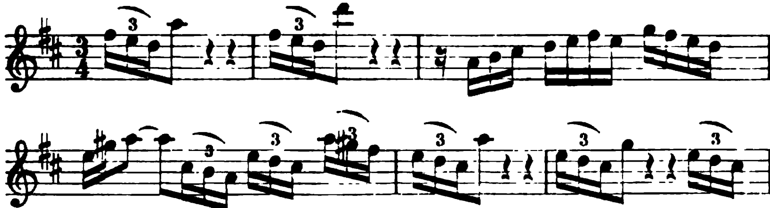


Die Arie „Mein Jesus ist erstanden“ aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ (Nr. 67) wird durch folgendes Motiv beherrscht:
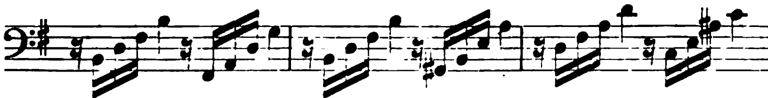


Es erscheint auch in den großen Chören der Kantaten „Wachet auf ruft uns die Stimme“ (Nr. 140) und „Mache dich mein Geist bereit, wache fleh' und bete“ (Nr. 115), wo es die vom Text gebotene Bewegung des Aufrichtens darstellt.

Sehr charakteristisch ist das Thema der Kantate „Schwingt freudig euch empor“ (Nr. 96), das sich wie eine Folge von kraftvollen Flügelschlägen ausnimmt:



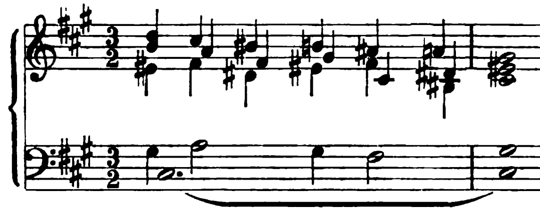
Auch in der Begleitung der Arie „Der Glaube schafft der Seele Flügel“ aus der Kantate „Wer da glaubet und getauft wird“ (Nr. 37) sieht man Schwingen, die die Luft zerteilen.

Das Rezitativ „Auf sperren sie den Rachen weit“ der Kantate „Wo der Herr nicht bei uns hält“ (Nr. 178) wird in Tönen folgendermaßen veranschaulicht:
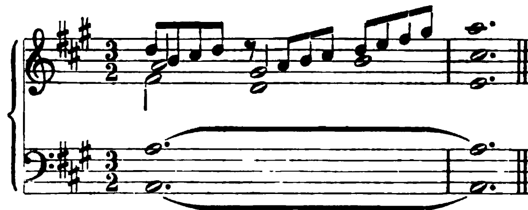


Eine umgekehrte Bewegung versinnbildlicht in der Matthäuspassion den Satz „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“,

an sich und wiederholen damit in einem fort „All' Sünd' hast du getragen . . . . All' Sünd' hast du getragen". Bei den Worten „Sonst müßten wir verzagen" drücken sie ihre Verzweiflung im chromatischen Motiv aus. Nach einem jähen Aufschrei sinken die Harmonien immer tiefer hinab, als käme die Stimmen ein Grauen an und als wagten sie das Schreckliche nur flüsternd noch auszusprechen:



Aber alsbald, mit dem Eintreten der Zeile „Gib uns deinen Frieden, o Jesu" ist die Angst gebannt. Unaussprechliche Seligkeit kommt in den auf- und niederwogenden Achtelfiguren zum Ausdruck. Fast meint man, diese Bewegung solle, wie in gewissen Weihnachtschorälen, die himmlische Schar darstellen, die ihr „Friede auf Erden" aus den Wolken herab ertönen läßt. Wie einige Vorspiele über den Engelsgesang „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", so schließt auch der letzte Vers von „O Lamm Gottes" mit einer aufsteigenden Kadenz, als kehrten die Himmelsboten, die den erbetenen Frieden gebracht, wieder in ihr Reich zurück:
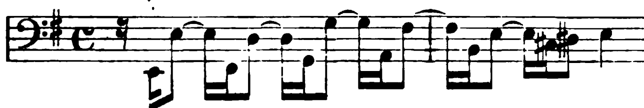


Die Melodie „Jesus Christus unser Heiland" hatte Bach in der „Klavierübung" als Abendmahlschoral behandelt. Ohne sich weiter um den zugehörigen Text zu kümmern, hatte er sie in einer Phantasie auftreten lassen, in der der unerschütterliche Glaube an die Sündenvergebung im Sakrament durch ein charakteristisches Schrittmotiv dargestellt wurde. In einem wohl später entstandenen neuen
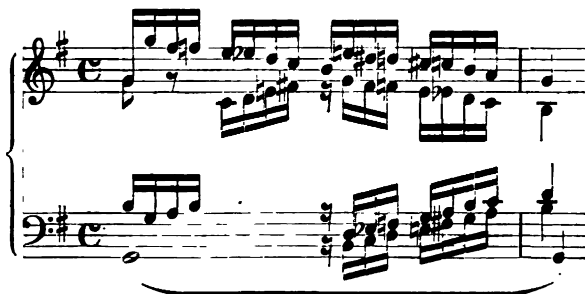
Vorspiel über den Choral (VI, Nr. 31) bildet der Meister die vier Zeilen der ersten Strophe in Tönen ab. Sie lauten:

„Jesus Christus unser Heiland,
Der von uns den Zorn Gottes wand;
Durch das bitter Leiden sein,
Half er uns aus der Höllenpein".
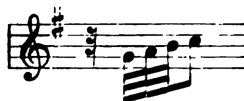
Die Phantasie über die erste Zeile ist wunderbar innig gehalten, als sollte der Zauber des Wortes „Heiland" von ihr ausstrahlen. Darauf folgt unvermittelt die Darstellung der Schläge des göttlichen Zornes, durch ein Motiv, das in seinem Rhythmus der Begleitung des Ariosos „Erbarm' es Gott", ähnelt, welches in der Matthäuspassion zur Geißelung Christi gesungen wird:



Im dritten Satz schildert Bach das „bittere Leiden" durch eine Phantasie, die von dem chromatischen Schmerzmotiv in Gleichbewegung und Gegenbewegung beherrscht wird und folgendermaßen schließt:
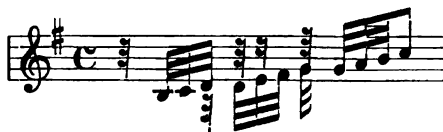


Die letzte Zeile „Half er uns aus der Höllenpein" wird durch das machtvoll-kurze Auferstehungsmotiv



wiedergegeben. Man meint in diesem hinreißenden Schluß die emporziehende Kraft zu spüren, mit der der Heilandsarm die Mensch-

heit der Hölle entreißt. Gleich der erste Einsatz des Motivs ist überwältigend:



In der Kadenz wird das sieghafte Auffahren durch eine Linie, die sich über drei Takte erstreckt, abgebildet.
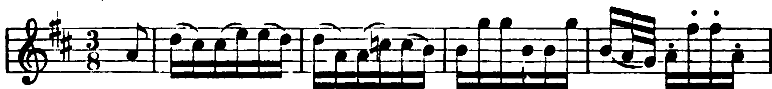
Man fragt sich, was man hier am meisten bewundern soll: die Einfachheit oder die Klarheit dieser musikalischen Sprache.

XXIII. Die musikalische Sprache der Kantaten.
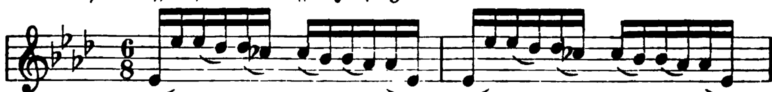
Bildliche Themen.

Zu den bevorzugtesten musikalischen Vorwürfen Bachs gehört die Darstellung der Bewegung der Wellen. Sein Textdichter Picander wußte darum und läßt daher in den Profankantaten zu Ehren des Königshauses alle Flüsse Sachsens und Polens auftreten und den Preis der Herrscher verkündigen. Am vollendetsten ist wohl die Darstellung des lieblichen Wogens, die der Meister in der Kantate „Schleicht spielende Wellen" (B.G. XX²) — auf den Geburtstag Augusts III. — bietet. Interessant ist die Ähnlichkeit, die zwischen dem Hauptmotiv des ersten Chores des Bachschen Werkes und der Begleitung der bekannten Barkarole Schuberts besteht:

Bach.
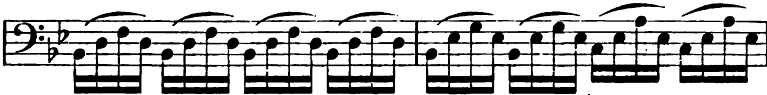


Schubert „Auf dem Wasser zu singen".
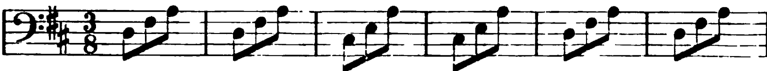


In der Kirchenkantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81), die die Stillung des Sturmes (Markus 4, 35—41) behandelt, malt der Meister zuerst das unruhige Gewoge und dann das Ausbrechen des Sturmes. Der Darstellung der Jordanwogen ist die Orchesterbegleitung des ersten Chors von „Christ unser Herr zum Jordan kam" (Nr. 7) gewidmet. Man beobachte, wie ganz verschieden er die Bewegung des fließenden Wassers und die eines Seespiegels wiedergibt.

Sehr oft genügt ein einziges Wort, um die Wogenmotive in seiner Musik heraufzubeschwören. „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich" singt der Baß in einem Arioso der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Nr. 56). Für Bach Grund genug, von den Celli das ganze Stück hindurch folgende Figur ausführen zu lassen:
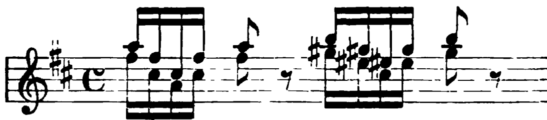


Die Baßfigur der Arie „Sich üben im Lieben" aus der Kantate „Weichet nur betrübte Schatten" (B. G. XI[2])
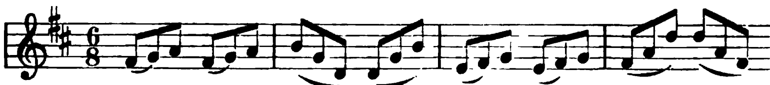


erklärt sich daraus, daß in dem Texte die Worte „Hier quellen die Wellen" vorkommen.

Ein Rezitativ aus „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (B. G. XXXIV) wird mit der wogenden Bewegung

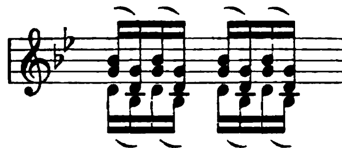


begleitet, nur weil darin das Wort „Ostsee" vorkommt.

In der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" (Nr. 88) sieht Bach den See Genezareth vor sich, an dessen Gestade Jesus, in Erfüllung des alttestamentlichen Wortes, seine Jünger zu Menschenfischern beruft. Dieser Vision entspringt das Wellenmotiv:



Eine ähnliche Bewegung ruft in einer Arie der Kantate „Von der Vergnügsamkeit“ (B. G. XI[2]) das im Text ganz nebensächlich auftretende Wort „Weltmeer“ hervor. In der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren“ (Nr. 10) spielt ein Rezitativ auf die Verheißung Gottes an, die Nachkommenschaft Abrahams so zahlreich zu machen wie den Sand am Meer. Alsbald fühlt der Meister sich verpflichtet, den Hörer durch die Begleitung

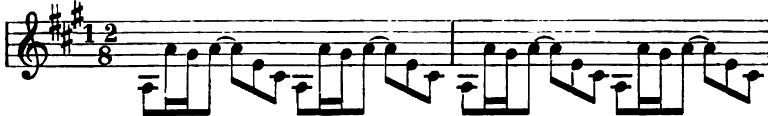


an das Gestade zu versetzen.

Sehr gern beschreibt Bach auch die Bewegung der Wolken. Er tut es gewöhnlich durch Tonleiterfiguren, die sich in Gleich- und Gegenbewegung durcheinanderschieben. Neben dem Chor „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig“ (Nr. 26) und dem großen Tongemälde am Anfang der Kantate „Der zufriedengestellte Äolus“ (B. G. XI[2])[1] ist als typisches Beispiel für diese Darstellung die Baßarie „Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten“ aus der Kantate „Was frag' ich nach der Welt“ (Nr. 94) anzuführen.

Im Eingang der Frühlingskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“ (B. G. XI[2]) versinnbildlichen duftige, aufwärts wallende Arpeggien den Nebel, der sich hebt. Die finstern Wolken unserer Sünden, von denen in einer Arie der Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ (Nr. 154) die Rede ist, werden durch ein hastendes und beängstigendes Motiv vorgestellt:

Viol. I, II und Viola.



Die Todesglocken lassen ihr Geläute in Bachs Musik oft ertönen. Hierzu bedarf es nicht einmal eines ausdrücklichen Wortes, welches das Bild für die Tondarstellung wachrufe: es genügt schon, daß vom Sterben und vom Ende die Rede ist. Manchmal sind es nur von
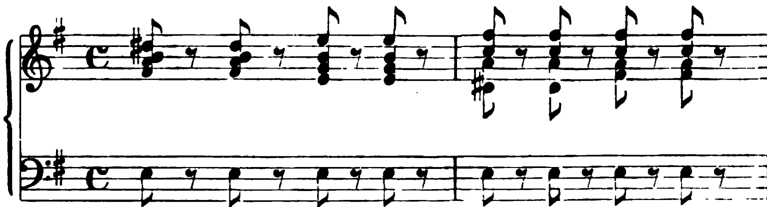
---

[1] Angeführt S. 451.

fern und undeutlich erklingende Glocken, die man in den pizzicati der Streicher hört; sehr oft aber ist es auch ein Geläute, das von nahem ertönt und mit dem Aufgebot aller instrumentalen Mittel wiedergegeben wird. Zu den interessantesten Partituren in dieser Hinsicht gehören die symphonischen Begleitungen des ersten Stückes aus der Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8) und des Rezitativs „Der Glocken bebendes Getön" aus der Trauerode (B. G. XIII³)². Man beachte den klanglichen und rhythmischen Realismus, den Bach in diesen Schilderungen erstrebt! In der Arie „Schlage doch bald, sel'ge Stunde" der Kantate „Christus der ist mein Leben" (Nr. 95) lautet der Baß:

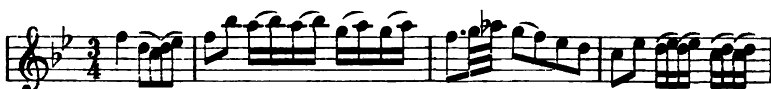


In dem Rezitativ „Siehe ich stehe vor der Tür und klopfe an" der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61; erste Komposition) schreibt der Meister eine Begleitung, in der man das Klopfen des Herrn hört:



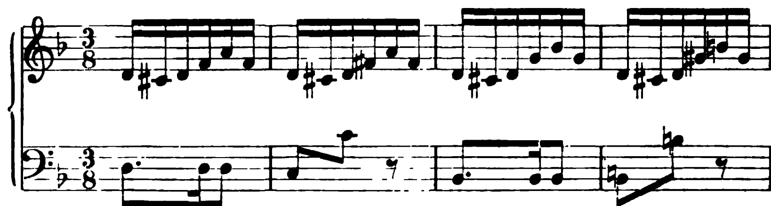
Auch das Lachen stellt Bach gern in Tönen dar, wie man aus der Musik des ersten Chores der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110) und der Arie „Wie will ich lustig lachen!" in der Kantate „Der zufriedengestellte Äolus" (B. G. XI³) ersehen kann. Man beachte auch den Basso ostinato des Rezitativs „Jedoch dein heilsames Wort macht, daß mir das Herze lacht" aus der Kantate „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (Nr. 113). In der Kantate „Wo gehest du hin" (Nr. 166) lautet das Thema der Arie „Man nehme sich in acht, wenn das Glücke lacht":

² S. auch die Kantaten: „Komm du süße Todesstunde" (Nr. 161); „Meinen Jesum laß ich nicht" (Nr. 124); „Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott" (Nr. 127); „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105).



Der Teufel ist dem Musiker Bach eine liebe Gestalt. Da er in der Urgeschichte der Bibel als Schlange vorgestellt wird, bildet er ihn immer durch ein sich in Verschlingungen und Windungen auf- und abwärts bewegendes Motiv ab. Nach des Meisters Theologie ist der Satan mit dem Teufel identisch; die Schlangenwindungen treten also auch da auf, wo der „Böse" mit diesem Worte bezeichnet wird.

In dem ersten Chor der Kantate auf Michaelis „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) und im Vers „Und wenn die Welt voll Teufel wär'" aus der Kantate „Ein' feste Burg" (Nr. 80) läßt der Meister ein ganzes Heer von Teufeln wider die göttliche Macht anstürmen. Ein sehr charakteristisches satanisches Motiv findet sich in der Kantate „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes" (Nr. 40). „Höllische Schlange! wird dir nicht bange? Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt, ist nun geboren!" lautet der Text der Baßarie. In der Musik sieht man nicht nur die Windungen der Schlange, sondern man hört auch das rasende Stampfen der Ferse, die ihr, nach der alten Weissagung, den Kopf zertreten soll:



Bei den Worten „Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt", kommt das Schlangenmotiv zu unterst in den Baß zu liegen.

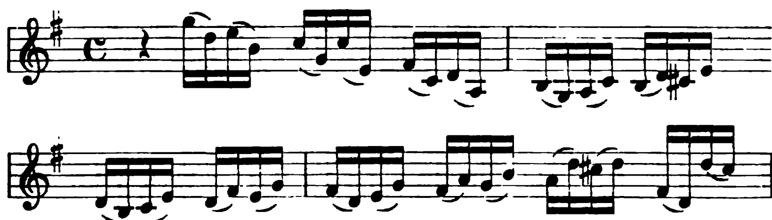
Das folgende Rezitativ dieser Kantate redet von der Schlange im Paradies. Sie wird durch ein sanftes Wiegen dargestellt.
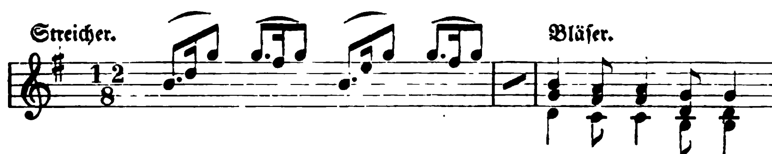


Bach sieht sie vor sich, wie sie sich von dem Baume zu dem Weibe herunterläßt und es mit listiger Rede betört. Darum hängt diese

Begleitung auch ganz in der Luft; nur hie und da tritt eine stützende Baßnote ein.

In der Kantate „O heil'ges Geist- und Wasserbad" (Nr. 165) redet der Textdichter von Jesus als dem „Heilsschlänglein", indem er auf die Stelle aus dem Evangelium Johannis anspielt, wo die Erhöhung Jesu am Kreuz mit der Erhöhung der ehernen Schlange durch Mose in der Wüste verglichen wird[3]. Ein anderer hätte über dieses geschmacklose Wort hinweg gelesen; Bach hingegen ist dankbar dafür, weil ihm damit Gelegenheit geboten ist, die Bewegungen des Heilsschlängleins abzubilden:



Auch die Engel haben bei Bach ihr Motiv. Es liegt ihm der leicht dahinschwebende Rhythmus zugrunde, der in der Sinfonia des Weihnachtsoratoriums von den Streichern und Flöten durchgeführt wird, während die Oboen die Musik der Hirten darstellen:

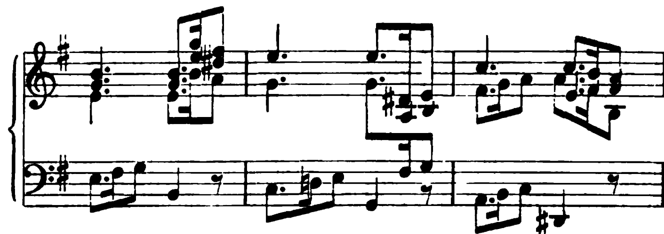


Dasselbe Motiv kehrt in dem Baß und in den Zwischenspielen des Chorals „Wir singen dir in deinem Heer", der diesen Teil des Weihnachtsoratoriums beschließt, wieder, weil dieses Lied — wie das vorhergehende Rezitativ besagt — von den Menschen, die in das Musizieren der Engel mit einfallen, gesungen wird.
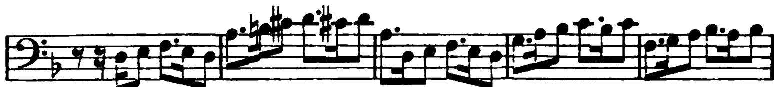
Die Musik der Arie „Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir" aus der Kantate „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) könnte aus der Sin-

[3] Joh. 3, 14 u. 15. „Und wie Mose in der Wüste eine Schlange erhöhet hat, also muß des Menschen Sohn erhöhet werden, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben."

fonia des Weihnachtsoratoriums abgeschrieben sein, wenn sie nicht zum mindesten zehn Jahre älter wäre:
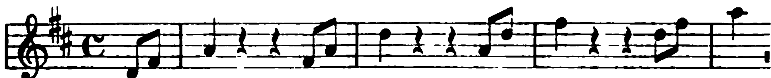


Dasselbe Motiv erscheint in dem Terzett „O wohl uns!" aus der Kantate „Das neugeborene Kindelein" (Nr. 122):



Im Text ist von Engeln nicht die Rede. Man sollte also meinen, daß die Ähnlichkeit dieser Baßfigur mit den Engelmotiven eine bloß zufällige ist. Geht man aber auf das vorhergehende Rezitativ zurück, so wird alsbald klar, warum Bach hier das Engelmotiv eintreten läßt. Es lautet: „Die Engel, welche sich zuvor vor euch, als vor Verfluchten scheuten, erfüllen nun die Luft im höhern Chor ...." Es handelt sich hier also, wie im Choral des Weihnachtsoratoriums, um ein gemeinsames Musizieren der Engel und der Menschen.

Alles, was also irgendwie einer Bewegung entspricht, die man durch eine Tonlinie wiedergeben kann, wird von Bach in Musik dargestellt. Worte wie „auferstehen" und „erhöhen" läßt der Meister sich niemals entgehen. Bekannt ist die Art, wie er das »Et exspecto resurrectionem«[4] aus der Hmoll-Messe in der ersten Trompete ausdrückt:
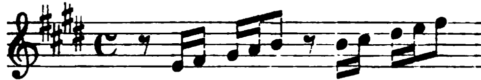


Der Begleitung des Duetts „Ich lebe mein Herze", aus der Osterkantate „So du mit deinem Munde bekennest" (Nr. 145), liegt eine ähnliche Auferstehungsfigur zugrunde:

[4] „Und erwarte die Auferstehung ...."
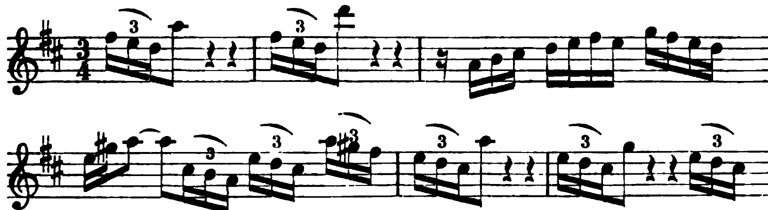


Die Arie „Mein Jesus ist erstanden" aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67) wird durch folgendes Motiv beherrscht:
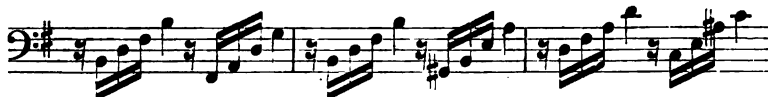


Es erscheint auch in den großen Chören der Kantaten „Wachet auf ruft uns die Stimme" (Nr. 140) und „Mache dich mein Geist bereit, wache fleh' und bete" (Nr. 115), wo es die vom Text gebotene Bewegung des Aufrichtens darstellt.

Sehr charakteristisch ist das Thema der Kantate „Schwingt freudig euch empor" (Nr. 96), das sich wie eine Folge von kraftvollen Flügelschlägen ausnimmt:



Auch in der Begleitung der Arie „Der Glaube schafft der Seele Flügel" aus der Kantate „Wer da glaubet und getauft wird" (Nr. 37) sieht man Schwingen, die die Luft zerteilen.

Das Rezitativ „Auf sperren sie den Rachen weit" der Kantate „Wo der Herr nicht bei uns hält" (Nr. 178) wird in Tönen folgendermaßen veranschaulicht:



Eine umgekehrte Bewegung versinnbildlicht in der Matthäuspassion den Satz „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder",
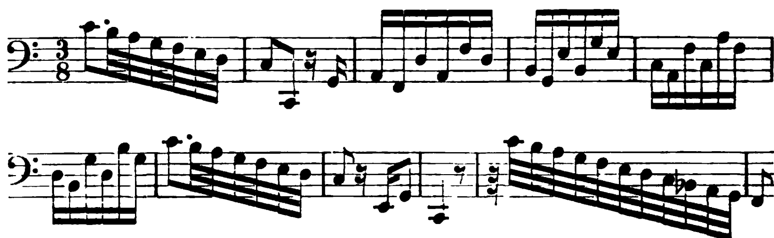
in der Kantate „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" (Nr. 92) die Worte „Seht, wie bricht, wie reißt, wie fällt!" und erscheint in der Eingangsarie der Kantate „Ich habe meine Zuversicht" (Nr. 188) bei der Stelle „Wenn alles bricht, wenn alles fällt".

Ein Fallmotiv begleitet auch den Choral „Es woll' uns Gott genädig sein" in der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (Nr. 76). Durch die Septimenintervalle erinnert es an die Baßfigur im Choralvorspiel „Durch Adams Fall" (V, Nr. 13). Es lautet:
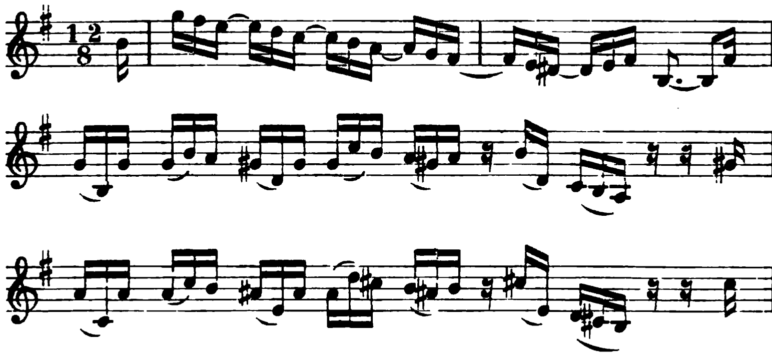


Der Choraltext bietet keinen Anlaß zu diesem Motiv; wohl aber das vorhergehende Rezitativ. Es schließt mit den Worten „Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt". Die Begleitung soll also den Choral als dieses demütige Gebet darstellen und die Vision erwecken, als sei er von einer großen, auf die Knie gesunkenen Menge vorgetragen.

Auch vor komplizierter Wiedergabe von Bewegungen scheut Bach nicht zurück, wenn er meint, sie dadurch realistischer malen zu können. In der Arie „Stürze zu Boden, schwülstige Stolze" aus der Kantate „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort" (Nr. 126) gibt er sich nicht damit zufrieden, den Sturz abzubilden, sondern läßt diesem noch die Versuche des Wiederemporrichtens folgen, denen dann ein letzter Sturz ein Ende macht:



Den Sturz und die Anstrengung, sich wieder zu erheben, beschreibt er auch in der Arie „Wir waren schon zu tief gesunken" aus der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her" (Nr. 9):



Berühmt ist die Art, wie der Meister im ersten Chor der Kantate „Wer sich selbst erhöhet" (Nr. 47) den Spruch Jesu „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden, und wer sich selbst erniedriget, der soll erhöhet werden" wiedergibt:

Wer sich selbst er : hö: : : : : : : : : :

: : : : : het, der soll er : nie : dri : get

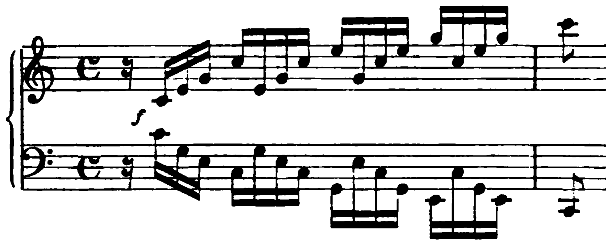
wer : den, und wer sich selbst er : nie: : : :

: : : : : : dri : get, der soll er:

hö : : : : : : : : : : het wer : den
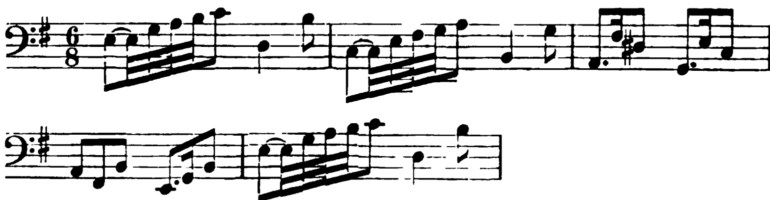
Wie wenig Bachs Tonsprache sich in der Darstellung der Bewegungen ändert, ist aus dem Rezitativ der Kantate „Gott fähret

auf mit Jauchzen" (Nr. 43) zu ersehen, in welchem er das Wort „zerstreuen" genau so wiedergibt, wie in der Begleitung des Spruches Jesu aus der Matthäuspassion „Ich werde den Hirten schlagen, und die Schafe werden sich zerstreuen":
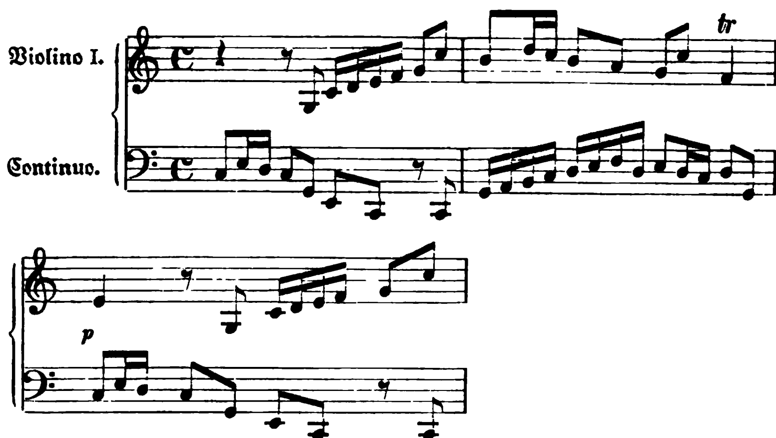


In der Altarie der Kantate „Ach Gott vom Himmel sieh darein" (Nr. 2) gibt er die Worte „Tilg o Gott die Lehren, die dein Wort verkehren" durch ein solches Bild musikalischer Verkehrtheit wieder, daß man das ganze Stück hindurch den Eindruck hat, als wären Singstimme und Begleitung nicht beieinander. Am meisten ähnelt dieses Stück dem kleinen Choralvorspiel über den Engelsgesang „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" (VI, Nr. 5), in dem Bach die reizende Unordnung, in der das himmlische Heer auf den Wolken einherschwebt, abbilden will.

Auch Anstrengungen auf Bewegungen hin stellt er in Tönen dar. Charakteristisch hierfür ist das Thema der Arie „Herz, zerreiß des Mammons Ketten" aus der Kantate „Tue Rechnung, Donnerwort" (Nr. 168), ein wahres Laokoonbild in Musik:
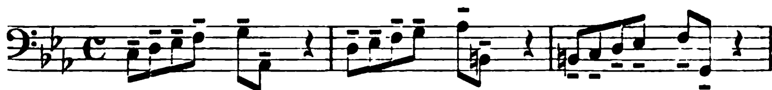


Was der Meister in seiner Musik alles wagt, zeigt er in der Weihnachtskantate „Christum wir sollen loben schon" (Nr. 121). Der Text der Arie „Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Jesu schon" spielt auf den Spruch aus dem Evangelium

Lukas an „Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß Mariä hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe“. Bachs ganze Musik ist nur eine fortgesetzte Kette heftiger Konvulsionen.
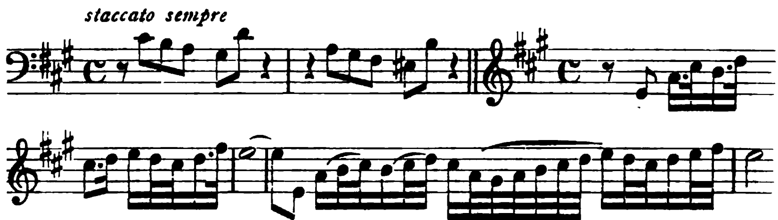


Die Schrittmotive.

Die Worte, die ein Laufen oder Schreiten ausdrücken, läßt Bach sich für die Musik niemals entgehen. In dem Anfangsarioso der Kantate „Sehet wir gehen hinauf nach Jerusalem“ (Nr. 159) meint man, er stelle Jesum dar, wie er den Jüngern vorangeht, dann sich nach ihnen umwendet und stehen bleibt, um das Wort vom Leiden, das sie nicht begreifen können, immer von neuem zu wiederholen:
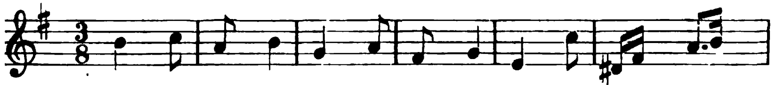


In der Kantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe“ (Nr. 108) gibt Bach den Vers aus dem Evangelium Johannes „Es ist euch gut, daß ich hingehe; denn so ich nicht hingehe, so kommt der Tröster nicht zu euch“[5] derart wieder, daß er die Bässe das Schrittmotiv ausführen läßt und den hoheitsvollen Trost in der herrlichen, sich darüber hinbewegenden Tonarabeske der Oboe ausdrückt:
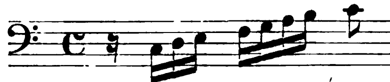
[5] Joh. 16, 7.
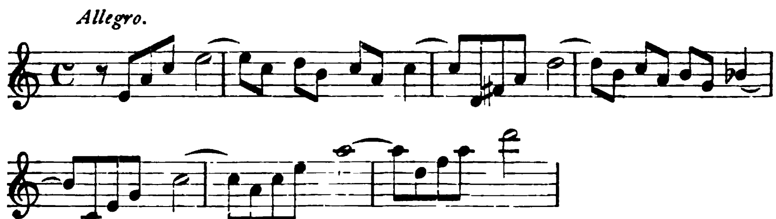


Auch in der Kantate „Wo gehest du hin" (Nr. 166) spielt das Schrittmotiv eine dem Text entsprechende Rolle. Sehr charakteristisch ist das Thema des fugierten Vorspiels der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 152).



In dem Rezitativ „Geh' Welt! behalte nur das Deine" aus der Kantate „Sehet welch eine Liebe" (Nr. 64) gebraucht Bach zur Darstellung der Worte „Geh' Welt" dieselbe Baßfigur, die er in der Matthäuspassion zur Schilderung des Aufbruchs Jesu und der Jünger nach Gethsemane verwendet:



Ein erschrecktes Davoneilen drückt in der Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder" (Nr. 135) die Musik aus, die den Text „Weicht all', ihr Übeltäter, weicht!" begleitet:



Ein liebliches Eilen malt der Baß der Arie „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" in der Kantate „Jesu, der du meine Seele" (Nr. 78).
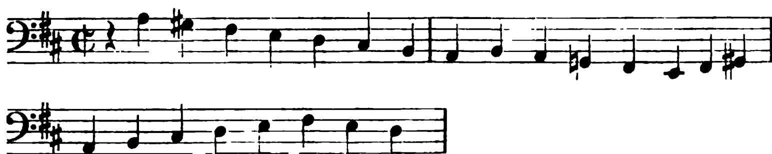


Durch eine ähnliche Bewegung wird in der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde" (Nr. 83) der Text „Eile Herz, voll Freudigkeit" wiedergegeben.

Nach Bachs Angaben sind alle diese das Gehen darstellenden Achtelbewegungen staccato — natürlich mit einem schweren staccato — auszuführen.
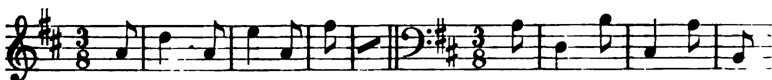
Um das Nacheilen oder das Miteinandereilen zu versinnbildlichen, verwendet Bach imitatorische, oft fast kanonisch geartete Stimmführung[6].

Sehr ausgedehnt ist die symbolische Verwertung der Schrittmotive, von deren Umfang man aus den Choralvorspielen noch keinen rechten Begriff bekommen konnte. Gemessene, ruhige Schritte bezeichnen Entschlossenheit und Glaubensgewißheit. Man denke an die Baßbegleitung des Credo aus der Hmoll-Messe:
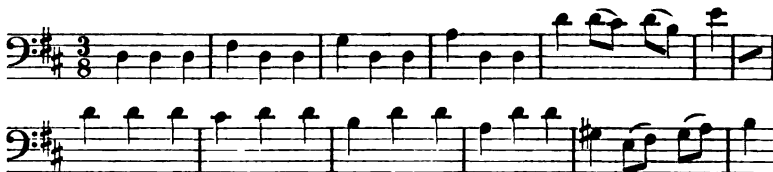


Auch die Bässe des Confiteor zeigen solch' ruhige Bewegung.

Bei einer gewissen Spreizung der Intervalle bedeuten die Schritte Stärke, Stolz und Trotz. Typisch sind in dieser Hinsicht die Themen des Chores „Herr, wenn die stolzen Feinde toben" aus dem Weihnachtsoratorium:
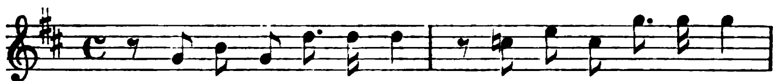


[6] Aus den zahlreichen Beispielen seien herausgegriffen: das Duett mit Chor „Kommt, eilet und laufet" aus dem Osteroratorium; die Arien „Ich folge dir gleichfalls" und „Eilt, ihr angefochtnen Seelen" aus der Johannespassion; die Arie „Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt" aus der Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht" (Nr. 124); die Arie „So schnell ein rauschend Wasser schießet, so eilen unsres Lebens Tage" aus der Kantate „Ach wie nichtig" (Nr. 26).
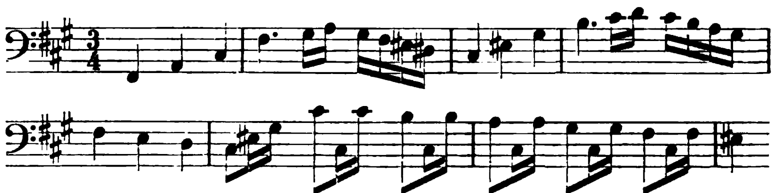
Noch größer ausgeführt ist diese darstellerische Idee in den Themen der Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" (Nr. 50):



Aus derselben Wurzel leitet sich das Fecit potentiam des Magnifikat ab:
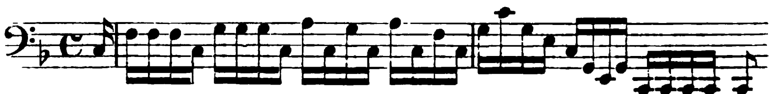


Das Thema der Bässe im Deposuit potentes, besonders in seinem Schluß, zeigt die gleiche Herkunft:
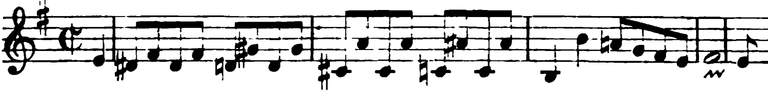


Es stellt das Wort »potentes« — die Mächtigen — dar, während die Violinen das »deposuit« — er hat gestürzt — wiedergeben:



In der Arie „Gewaltige stößt Gott vom Stuhl hinunter" aus der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10), dem deutschen Magnifikat, werden die beiden Motive in einem Thema aneinander geschlossen:
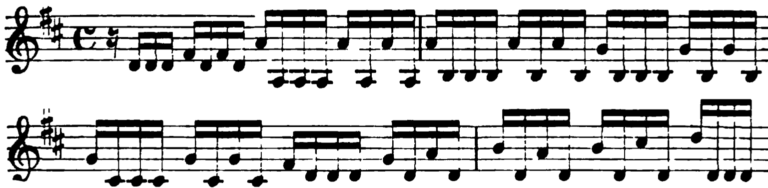


Aus diesen Motiven wird erst klar, welche gigantische Idee Bach in dem Thema der Orgelfuge in Emoll ausdrücken will:
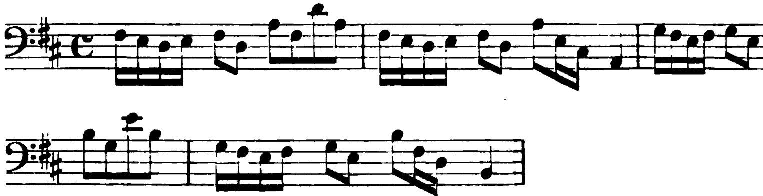


Das Tumultmotiv.

Eine besondere Gruppe unter diesen dahinstampfenden Motiven verwendet Bach da, wo er das Kampfgetümmel darstellt, als wolle er in dem Hörer die Vorstellung vom Hufschlag der Pferde und dröhnenden Einhermarschieren der Kolonnen wachrufen.
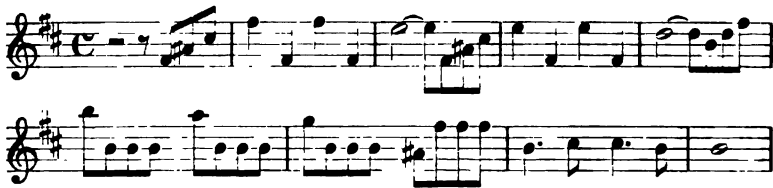
Das Musterbeispiel dieser Motive findet sich in der Kantate „Ein' feste Burg" (Nr. 80), wo Bach daraus die Begleitmusik des zweiten Verses „Mit unsrer Macht ist nichts getan . . . es streit für uns der rechte Mann" schafft:



In einer etwas anderen Fassung erscheint das Tumultmotiv in der Arie „Streite, siege, starker Held" aus der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 62; zweite Komposition):



Noch anders geformt, begleitet es in der Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild" (Nr. 79) das Flehen der Gläubigen „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr! . . . obgleich sehr wider uns die Feinde toben":
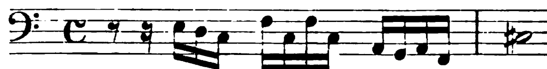


In der Schlußarie der Kantate „Wachet, betet“ (Nr. 70) kommt das Tumultmotiv ebenfalls vor:



Es stellt den Aufruhr am Ende der Dinge dar. In der Schlußarie der Quasimodokantate „Halt im Gedächtnis“ (Nr. 67) verwendet Bach es für das große Tongemälde, in dem er die Erscheinung Jesu vor den elf Jüngern beschreibt. Die Musik schildert das Weltgetümmel, das die Zagenden umtobt; bei dem Anblick Jesu singen sie: „Wohl uns, Jesus hilft uns kämpfen!“; sobald des Herrn „Friede sei mit euch“ ertönt, verstummt die Musik des Tumultmotivs.

Die Arie „Gute Nacht, du Weltgetümmel“ in der Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende“ (Nr. 27) bringt ein Motiv derselben Art.

Wie scharf die Sprache Bachs in ihren Ausdrücken geprägt ist, erkennt man daran, daß in der Johannespassion das Wort Jesu „Wäre mein Reich von dieser Welt, meine Diener würden darum kämpfen, daß ich den Juden nicht überantwortet würde“ durch einen dem Tumultmotiv entnommenen Gang begleitet wird:



Die Motive der Mattigkeit.

Mattigkeit und Schwäche werden durch synkopische Schrittmotive ausgedrückt.

Den müden, schleppenden Gang bildet Bach in der Kantate „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ (Nr. 156), wo er den Erden=

pilger, der am Ende der Wallfahrt angelangt ist, in die Gruft hinabsteigen läßt, folgendermaßen ab:

In der Kantate „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" (Nr. 125), wird das müde Gehen mehr als ein Vorwärtsfallen wiedergegeben:

Der erste Chor der Kantate „Brich dem Hungrigen dein Brot" (Nr. 39) wird in seinem ersten Teil von einer ähnlichen Schilderung des müden Sichdahinschleppens beherrscht, weil Bach, der sich an die Worte „und die so im Elend sind, führe ins Haus" hält, die Prozession wankender Gestalten, die man unter das schützende Dach geleitet, vor dem Hörer vorüberziehen läßt[7].

In der Kantate „In allen meinen Taten" (Nr. 97) kommt der Text vor:
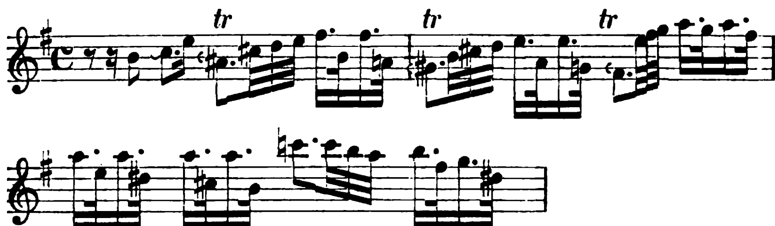
„Leg ich mich späte nieder,
erwache früh' ich wieder,
lieg oder ziehe fort,
in Schwachheit und in Banden .....“

Das Thema, in dem Bach das Niederlegen und Aufstehen ausdrückt, ist schon fast allzu charakteristisch:

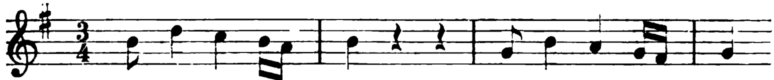
Matte und unsichere Schritte stellen auch den wankenden Glau-

[7] Über das Problem dieses Chores siehe S. 440.
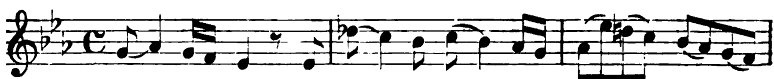
ben dar. Weit ausgeführte Schilderungen dieser Art finden sich in der Kantate „Ich glaube lieber Herr, hilf meinem Unglauben“ (Nr. 109). Besonders erwähnt sei das Thema der Arie „Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen“[8]:



In idealisierter Form drücken synkopische Schrittmotive die Müdigkeit aus, die in Christo Ruhe gefunden hat. Die Themen der schönsten geistlichen Wiegenlieder, in denen Bach die selige Sterbensmattigkeit beschreibt, sind von dieser Art. So läßt er im ersten Chor der Kantate „Christus, der ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn“ (Nr. 95) die Instrumente das Motiv durchführen:



Bekannt ist das herrliche Thema der Arie „Schlummert ein, ihr matten Augen“ aus der Kantate „Ich habe genug“:



Der Rhythmus .

Der Rhythmus verbindet sich in dem Empfinden des musikalischen Menschen zunächst mit der Vorstellung des Feierlichen. Er findet sich in dem Gravesatz der alten französischen Ouvertüre mit derselben Bedeutung wie in der Graalsszene

[8] Siehe auch noch die Arie „Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt“ aus der Kantate „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn“ (Nr. 96) und die Arie „Wir zittern und wanken“ aus der Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“ (Nr. 105).

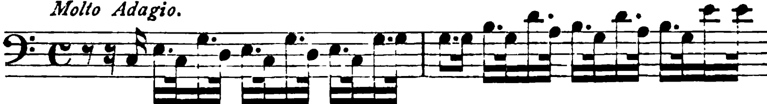
aus Parsifal. Das Esdur-Präludium für Orgel, das die Sammlung der großen, das Dogma darstellenden Katechismuschoräle einleitet und deswegen etwas besonders Majestätisches an sich haben soll, ist in diesem Rhythmus ausgeführt; Bach verwendet ihn auch, um in der Osterkantate „Christ lag in Todesbanden" (Nr. 4) den sechsten Vers „So feiern wir das hohe Fest" darzustellen. In der Kantate auf Palmsonntag „Himmelskönig, sei willkommen" (Nr. 182) wird er durch das Wort „Himmelskönig" gefordert:



Derselbe Rhythmus kehrt in mehreren Arien wieder, in denen von der göttlichen Natur Jesu die Rede ist. In der Weihnachtskantate „Gelobet seist du Jesu Christ" (Nr. 91) erläutert er den Text „Die Armut, so Gott auf sich nimmt":



Er findet sich in dem ersten Chor der Kantate „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" (Nr. 127). Schon das Wort „Fürst des Lebens" in einer Arie der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" (Nr. 31), genügt Bach, um die Anwendung des Feierlichkeitsrhythmus zu rechtfertigen:



Nicht zu verwechseln mit dem Feierlichkeitsrhythmus ist ein anderer, der ihm äußerlich darin gleicht, daß er auch jeden Taktteil unter zwei Noten teilt und dabei der einen drei Viertel, der andern nur ein Viertel des Wertes zukommen läßt. Er unterscheidet sich von ihm vor allem dadurch, daß er fast nur in dreigliedrigen und mehr lebhaften Taktformen vorkommt, während der Feierlichkeitsrhythmus in langsamen Viervierteltaktarten auftritt; ferner ist er
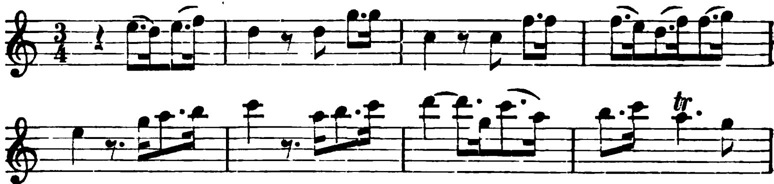
meistens in Auftaktform gedacht und wird durch andere Notenwerte oder Pausen unterbrochen, während der Feierlichkeitsrhythmus mit dem Takte beginnt und ununterbrochen durchgeführt wird.

Dieser Rhythmus — man könnte ihn etwa durch die Formel

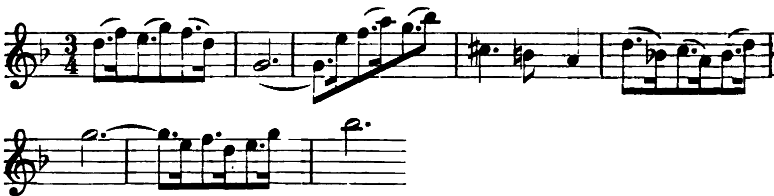


darstellen — drückt heftige Affekte aus, zuweilen freudvoller, meistens aber schmerzlicher Art. Bach verwendet ihn vorzugsweise zur Wiedergabe des Erschreckens, Entsetzens und Verzweifelns.

Er findet sich typisch vertreten in der Reuearie Petri „Ach mein Sinn“ aus der Johannespassion. Als weiteres Beispiel kann man auch das Anfangsduett der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Nr. 58) anführen:



Auch die Worte „Mein letztes Lager will mich schrecken“ in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 60) drückt Bach auf diese Art aus:



Des weiteren kommt der Rhythmus vor, wo es gilt, die Vorstellung einer schwerfälligen Bewegung zu erwecken, wie etwa in der Arie „Komm süßes Kreuz“ aus der Matthäuspassion, in der die Musik das Schreiten Josephs von Arimathia unter dem Kreuze begleitet. Es kann auch niederfallende Geißelhiebe — wie in dem Arioso der Matthäuspassion „Erbarm es Gott“ — oder die zuckende Bewegung des Kopfes einer gereizten
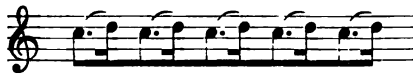
Schlange — wie in der Arie „Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen" aus der Matthäuspassion — darstellen.

Die Vieldeutigkeit dieses Rhythmus beruht darauf, daß es eine Reihe von vorgestellten Bewegungen gibt, die diese „Wertigkeit" aufweisen. Jedoch wird man nie darüber im Zweifel sein, was Bach in diesem oder jenem Falle mit dem Rhythmus ausdrücken wollte. Er weiß ihm durch die Taktart und den Satzbau jedesmal eine so eigenartige Prägung zu geben, daß seine Bedeutung im Verhältnis zum gesungenen Wort ohne weiteres klar wird.

Gemeinsam ist allen bisher angeführten Spielarten des Rhythmus ♩. ♬ ♩. ♬ ♩. ♬, daß die kurze Note nicht leicht, sondern schwer zu betonen ist, so daß sie sich nicht wie ein hauchender Auslaut der vorhergehenden, sondern als Vorton und Vorakzent der folgenden Note ausnimmt. Bei genauer Schreibweise würden der Feierlichkeits- und der Affektrhythmus sich etwa so ausnehmen:
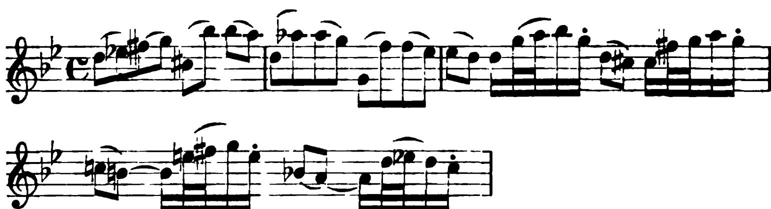


Diese Auffassung wird dadurch nicht widerlegt, daß Bach, wo er in diesen Rhythmen Bindungen angibt, immer die zu demselben Taktteil gehörenden Noten unter einem Bogen vereinigt und also schreibt:
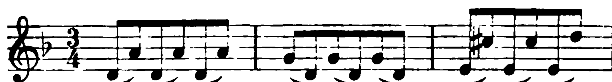


Er will damit nur andeuten, daß er hier überhaupt gebundenes Spiel verlangt. Die entscheidende Frage dreht sich nicht um die vorgezeichnete Bindung, sondern darum, ob die kurze Note schwer oder leicht zu spielen ist. Ist sie schwer zu spielen, so gehört sie für das Ohr in jedem Falle als Vorakzent zu der folgenden Note, da es sie nicht anders auffassen kann. Als Beleg dieser Deutung sei das Anfangsduett von „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Nr. 58) angeführt. Trotzdem Bach das Tempo des Stückes mit Adagio bezeichnet und die Bindebogen ♩. ♬ ♩. ♬ angibt, ist es doch von dem Affektrhythmus beherrscht. Es wirkt erst, wenn man die kurzen Noten nicht leicht, sondern bis zu einem gewissen Grade
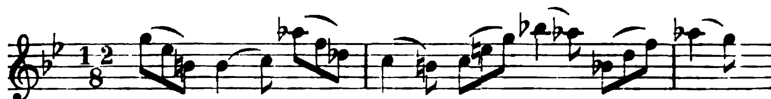
Zu dem Texte „Ächzen und erbärmlich Weinen“ aus der Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen“ (Nr. 13) läßt die Musik ein wirkliches Stöhnen hören:



In dem ersten Chor von „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz“ (Nr. 46) hören die Bratschen nicht auf zu seufzen:



Die Worte „Seufzer, Tränen, Kummer, Not“ aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (Nr. 21) werden in Musik folgendermaßen abgebildet:
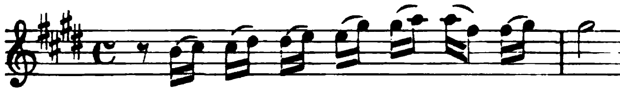


Es läßt sich nicht leugnen, daß der Meister in manchen Fällen das Schmerzgefühl des Textes erheblich gesteigert hat, um sein Orchester in Jammern ausbrechen lassen zu können. Aber nie wird man seiner Schilderung des lauten Schmerzes überdrüssig, obwohl er immer wieder auf dasselbe Motiv zurückgreift. Das liegt nicht nur an seiner Kunst und den immer neuen Wendungen, in denen das Motiv erscheint, sondern auch daran, daß diese Darstellung die natürliche ist. Überhaupt beruht die Vollendung der Tonsprache Bachs auf der Natürlichkeit seiner Ausdrücke.

Das Motiv des edlen Schmerzes unterscheidet sich von dem andern hauptsächlich dadurch, daß es sich mehr in nahe beieinanderliegenden und weichen Intervallen bewegt. So bekommt der Schmerz durch die Harmonie etwas Verklärtes.

In einem Rezitativ der Trauerode stellt sich dieses Schmerzmotiv folgendermaßen dar:
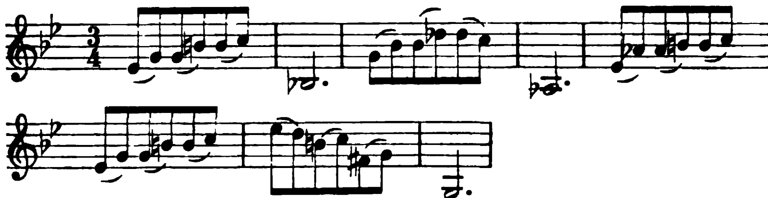


Als Musterbeispiel darf wohl die Bewegung gelten, von welcher der große Choralchor „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" am Ende des ersten Teiles der Matthäuspassion begleitet wird:



Daß Bach sich über die Bedeutung, die er diesem Motiv beilegte, vollständig klar war, ersieht man daraus, daß er für den ersten Chor der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (Nr. 146) auf das Andante eines Klavierkonzerts, welches auf dem Rhythmus der zwei gebundenen Noten beruht, zurückgreift, und die Chorstimmen einfach hinzuschreibt. Es handelt sich um den bekannten Satz:
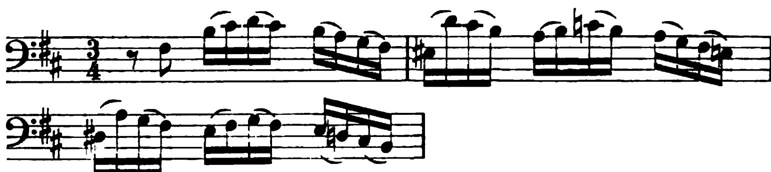


Sehr interessant ist hier die periodische Unterbrechung der natürlichen Bewegung durch auffällige Intervalle. Eine ganze Reihe der Schmerzthemen Bachs zeigt diese Eigentümlichkeit. Am ausgeprägtesten findet sie sich in der Begleitung der Worte „Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesus, mich nicht liebtest" aus der Kantate „Selig ist der Mann" (Nr. 57):



Als weitere Beispiele für Bachs Darstellung des edlen Schmerzes

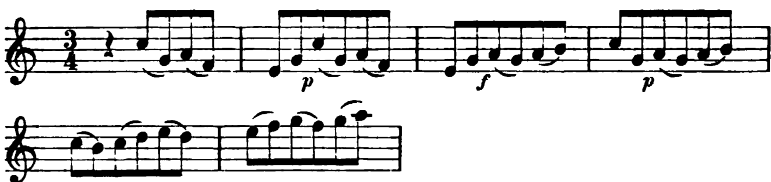
seien der erste Satz der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ (Nr. 56) und die Sinfonia der Kantate auf Jubilate „Weinen, Klagen“ (Nr. 12) angeführt. In der Kantate „Himmelskönig sei willkommen“ (Nr. 182), mit ihrer wunderbaren Passionsstimmung lautet der Baß der Arie „Jesu laß durch Wohl und Weh' mich auch mit dir ziehen“:



Auch der Trauerchoral „Der Gott, der mir hat versprochen“ in der Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen“ (Nr. 13) wird von dem Rhythmus des edlen Schmerzes begleitet.

Bach wendet ihn auch an, wo er traurig gestimmter Sehnsucht Ausdruck geben will. So in der Begleitung der ersten Arie der Kantate „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe“ (Nr. 162) und in der ersten Arie von „Liebster Jesu, mein Verlangen“ (Nr. 32).
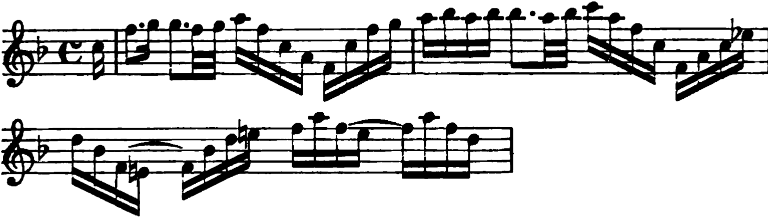
In ganz verklärter Form schildert das Motiv des edlen Schmerzes die Todessehnsucht. Das Todeswiegenlied „Letzte Stunde brich herein, mir die Augen zuzudrücken“ aus der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret“ (Nr. 31) beginnt folgendermaßen:
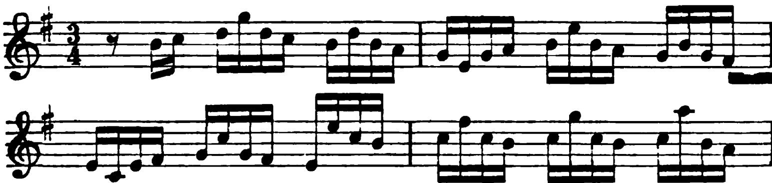


Die Freudenmotive.

Um Freude auszudrücken, gebraucht der Meister in den Kantaten dieselben beiden Motive, deren er sich auch in den Choräle bedient. Das erste besteht aus einer Folge rascher Noten und drückt mehr die unmittelbare, naive Freude aus; das zweite beruht auf den Rhythmen oder und versinnbildlicht eher freudige Bewegung.
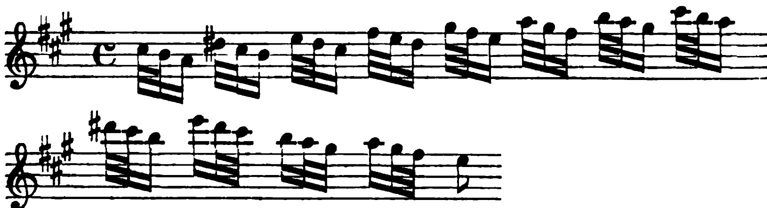
Als Beispiel für das erste Motiv seien die Läufe der Soloviolinе in der Eingangsarie der Kantate „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ (Nr. 83) angeführt:
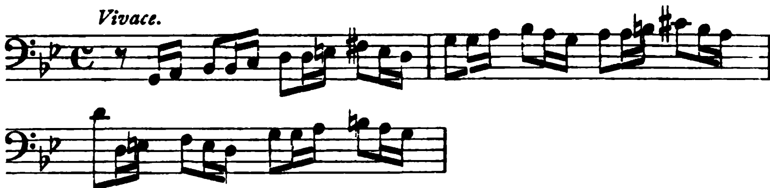


Ganz besonders ist es die weihnachtliche Freude, die von Bach auf diese Weise ausgedrückt wird, wie man aus einer Reihe von Chören für diese Festzeit erkennen kann. Genannt sei die Kantate auf den dritten Weihnachtsfeiertag „Ich freue mich in dir“ (Nr. 133). Der Schlußchoral „Sei Lob und Preis“ der Kantate „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe“ (Nr. 167) wird auf folgende Weise begleitet:
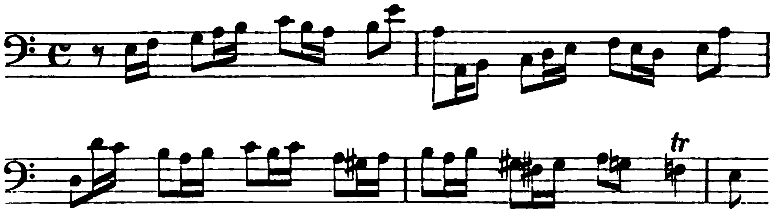


Wie in den Chorälen, so ist auch in den Kantaten das zweite Motiv das verbreitetste. Es läßt sich eben in den mannigfachsten Weisen ausprägen und kann so Verschiedenheiten und Abtönungen in den Freudengefühlen wiedergeben. In Bachs Werken finden sich zum mindesten zweihundert Motive, die auf diesem Freudenrhythmus beruhen, während man ihn bei Händel und Beethoven kaum antrifft. Typisch tritt er in dem Violinsolo des Laudamus te aus der Hmoll-Messe auf:



Der Baß im Eingangschor des deutschen Magnificat — der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10) — fährt folgendermaßen einher:



Ähnlich lautet der Baß im ersten Chor der Kantate „Herr Gott dich loben wir" (Nr. 16):



In dieselbe Gruppe gehört das Hauptmotiv der orchestralen Begleitung im ersten Chor der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 62; zweite Bearbeitung):
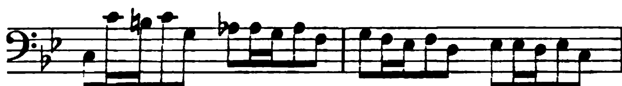


Auch der Chor „Jauchzet ihr erfreuten Stimmen" aus der Kantate „Gott man lobt dich in der Stille" (Nr. 120) wird ganz vom Freudenmotiv beherrscht.
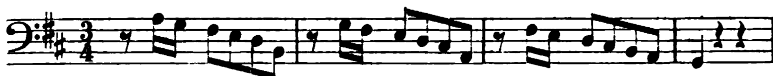
Für die Verwendung dieses Rhythmus in der Begleitung von Rezitativen sei auf die Art hingewiesen, mit der der Meister in „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (B. G. XXXIV) die Treue und Liebe der Untertanen, die dem Landesfürsten „mit größter Lust" zu Füßen gelegt wird, musikalisch beteuert.

Mit Vorliebe verwendet der Meister das Freudenmotiv, um daraus Baßfiguren zu gestalten. Aus der Masse seien drei typische Beispiele herausgegriffen:
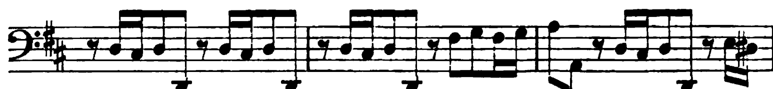
Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ (Nr. 93); Duett „Er kennt die rechten Freudenstunden“:



Kantate „Lobe den Herrn meine Seele“ (Nr. 69; erste Komposition); Eingangschor:
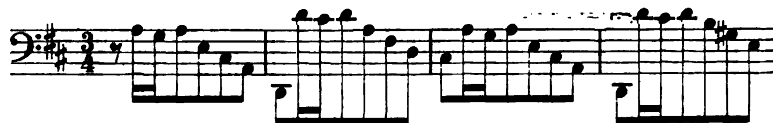


Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ (Nr. 154); Arie „Wohl mir, Jesus ist gefunden, nun bin ich nicht mehr betrübt“:
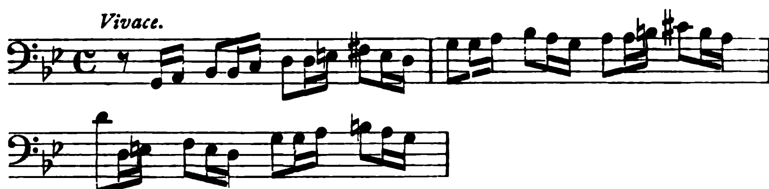


Diese Motive versinnbildlichen eine Freude, die sich noch in gewissen Grenzen hält. Je gewagter die Themen, desto unbändiger die Freude.

Als der Herr den Petrus von den Netzen wegholte, zu ihm sprach „Fürchte dich nicht“ und ihm zugleich verhieß, er solle von nun an ein Menschenfischer werden, muß der Jünger, nach dem Motiv, das Bach zur Begleitung jenes Spruches verwendet, vor Freude hingerissen gewesen sein:
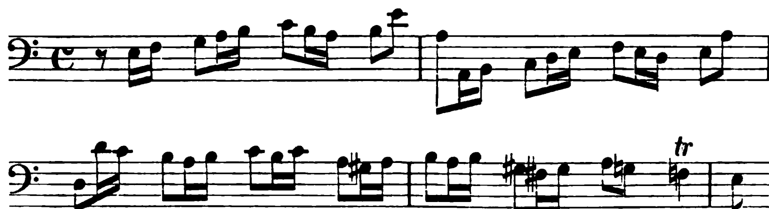


Aber auch dieses Motiv ist noch gemäßigt zu nennen, wenn man es mit den ganz überschwenglichen vergleicht. Zu diesen zählt der Baß der Arie „Erholet euch, betrübte Stimmen. . . . Mein Jesus läßt sich wiedersehn, o Freude, der nichts gleichen kann!“ in der Jubilatekantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (Nr. 103):
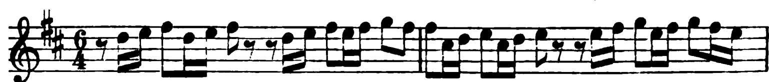
Der Baß im Eingangschor des deutschen Magnificat — der Kantate „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10) — fährt folgendermaßen einher:



Ähnlich lautet der Baß im ersten Chor der Kantate „Herr Gott dich loben wir" (Nr. 16):



In dieselbe Gruppe gehört das Hauptmotiv der orchestralen Begleitung im ersten Chor der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 62; zweite Bearbeitung):



Auch der Chor „Jauchzet ihr erfreuten Stimmen" aus der Kantate „Gott man lobt dich in der Stille" (Nr. 120) wird ganz vom Freudenmotiv beherrscht.

Für die Verwendung dieses Rhythmus in der Begleitung von Rezitativen sei auf die Art hingewiesen, mit der der Meister in „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" (B. G. XXXIV) die Treue und Liebe der Untertanen, die dem Landesfürsten „mit größter Lust" zu Füßen gelegt wird, musikalisch beteuert.

Mit Vorliebe verwendet der Meister das Freudenmotiv, um daraus Baßfiguren zu gestalten. Aus der Masse seien drei typische Beispiele herausgegriffen:

Kantate „Wer nur den lieben Gott läßt walten" (Nr. 93); Duett „Er kennt die rechten Freudenstunden":



Kantate „Lobe den Herrn meine Seele" (Nr. 69; erste Komposition); Eingangschor:

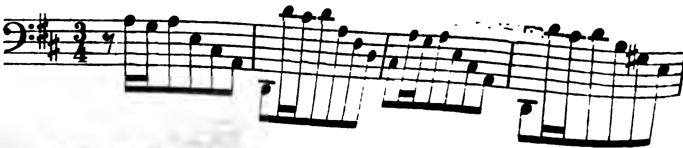


Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren" (Nr. 154); Arie „Wohl mir, Jesus ist gefunden, nun bin ich nicht mehr betrübt":



Diese Motive versinnbildlichen eine Freude, die sich noch in gewissen Grenzen hält. Je gewagter die Themen, desto unbändiger die Freude.
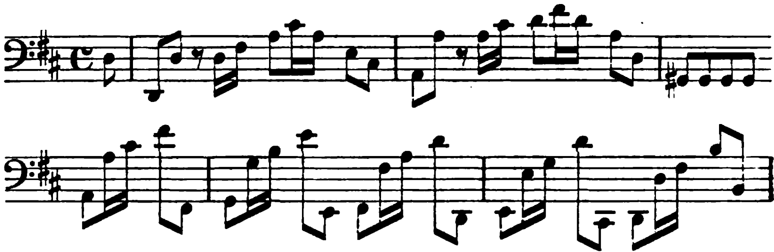
Als der Herr den Petrus von den Netzen wegholte, zu ihm sprach „Fürchte dich nicht" und ihm zugleich verhieß, er solle von nun an ein Menschenfischer werden, muß der Jünger, nach dem Motiv, das Bach zur Begleitung jenes Spruches verwendet, vor Freude hingerissen gewesen sein:
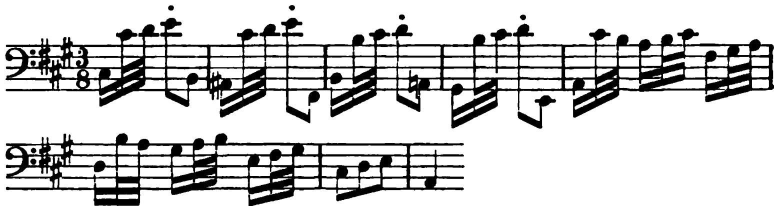


)
er
.äßt:

Aber auch dieses Motiv ist noch gemäßigt zu nennen, wenn man es mit den ganz überschwenglichen vergleicht. Zu diesen zählt der Baß der Arie „Erholet euch, betrübte Stimmen. . . . Mein Jesus läßt sich wiedersehn, o Freude, der nichts gleichen kann." der Jubilatekantate „Ihr werdet weinen und heulen" (Nr. 10

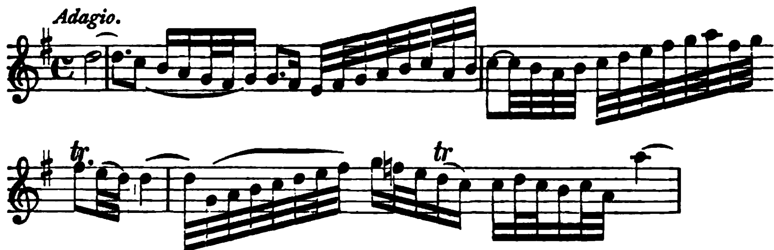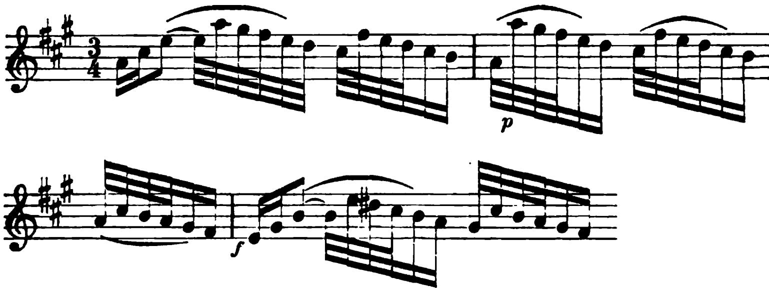




Die extravagantesten unter den extravaganten Freudenmotiven seien durch eine Baßfigur aus der Arie „Gelobet sei der Herr" der Choralkantate „Gelobet sei der Herr, mein Gott" (Nr. 129) vertreten:



Freudige Ekstase wird nicht mehr durch ein bestimmtes Motiv, sondern durch träumende Arabesken eines Soloinstruments ausgedrückt. Als Beispiel könnte man die Violinbegleitung im Duett „Wann kommst du mein Heil" aus „Wachet auf" (Nr. 140) anführen. Von einzigartiger Schönheit ist das Frühlingslied, das die Oboe in der ersten Arie der Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten" vorträgt, während in den Arpeggien der Saiteninstrumente die aufwärts wallenden Nebel sichtbar werden:



Verzückte Freude liegt auch in der Begleitung der Arie „Ich will doch wohl Rosen brechen, wenn mich gleich die Dornen stechen" aus der Kantate „Wahrlich ich sage euch" (Nr. 86):
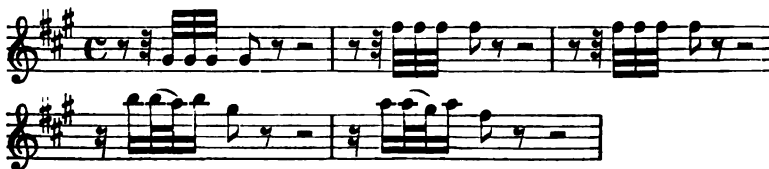


Angeführt seien ferner: das Violinsolo der Arie „Ich traue seiner Güte" in der Choralkantate „In allen meinen Taten" (Nr. 97); das Flötensolo der Sopranarie in der Choralkantate „Was Gott tut, das ist wohl getan" (Nr. 100); die Oboensoli in den Todes-sehnsuchts-Kantaten „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32) und „Ich habe genug" (Nr. 82).

Ganz überweltliche Musik bieten die Tongirlanden, die die Oboe in der Arie „Die Seele ruht in Jesu Händen" aus „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott" (Nr. 127) ausführt, während das Totengeläute ertönt.
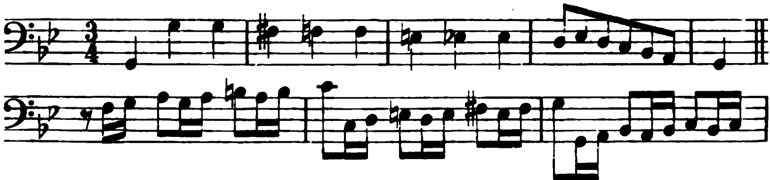
Die Verbindung der Motive.

Da eine Reihe von Motiven bei Bach ihre bestimmte Bedeutung haben, ist es begreiflich, daß er zur vollständigen Wiedergabe eines Textes zuweilen deren zwei und mehr miteinander oder nacheinander auftreten läßt. Beim Durchblättern irgend eines Kantatenbandes wird man alsbald Beispiele dieser Tondarstellung finden. In dem Weihnachtsoratorium wird das Erschrecken Herodis, da ihm die Magier die Geburt des Messias erzählen, von der Betrachtung begleitet: „Warum wollt ihr erschrecken? . . . . O solltet ihr euch nicht vielmehr darüber freuen?" Bach unterstreicht sie, indem er die Motive des Erschreckens und der Freude aufeinander folgen läßt:
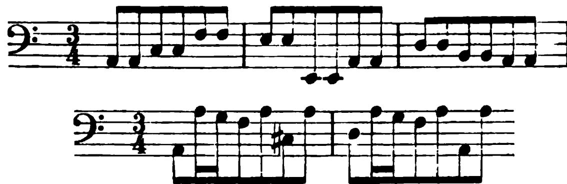


In dem ersten Chor der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen" (Nr. 103) werden das Motiv der Freude und das chromatische Schmerzmotiv einander entgegengesetzt.

Durch einen Antagonismus zwischen dem Schmerz- und dem Freudenmotiv stellt der Meister auch den Text des ersten Chors von „Jesu, der du meine Seele" (Nr. 78) — er wird von dem Gedanken des Leidens Jesu und der Freude über die dadurch gewirkte Erlösung beherrscht — dar:
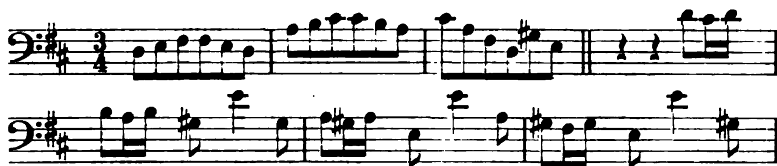


In den Arien „Friede sei mit euch" aus „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67) und „Gute Nacht du Weltgetümmel" aus „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" (Nr. 27) lösen sich die Motive des Friedens und des Tumultes ab.
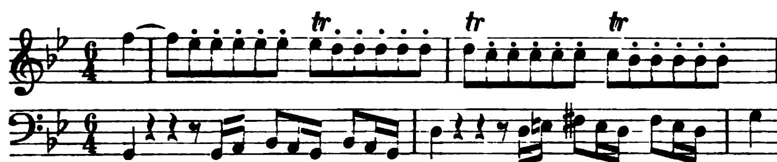
Die Kantate „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe" (Nr. 167) enthält den Text: „Gottes Wort, das trüget nicht; es geschieht, was er verspricht. Was er im Paradies den Vätern schon verhieß, haben wir, Gott lob, erfahren." Er wird im Baß durch ein Schrittmotiv, das die Festigkeit der göttlichen Zusage versinnbildlicht, und durch ein Freudenmotiv, das dem „Gottlob" der erfüllten Verheißung entspricht, ausgedrückt:
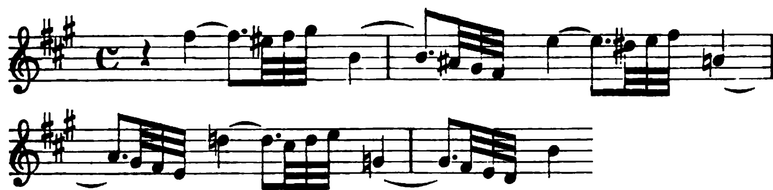


Diese Auslegung wird durch die Osterkantate „So du mit deinem Munde bekennest" (Nr. 145) bestätigt. Der Text des ersten Chores — „So du mit deinem Munde bekennest Jesum, daß er der Herr sei, und glaubest in deinem Herzen, daß ihn Gott von den Toten auferweckt hat, so wirst du selig" — wird durch zwei Themen, die den Worten „Glauben" und „Selig" entsprechen, abgebildet:



In dem ersten Chor der Kantate „Ach lieben Christen seid getrost" (Nr. 114) treten das bebende Schreckensmotiv und das aufsteigende Freudenmotiv nebeneinander auf:



Auch drei Themen bringt der Meister miteinander zusammen, wenn es die Textdarstellung erheischt. In der Kantate „Wohl dem, der sich auf seinen Gott" (Nr. 139) handelt es sich um die Vertonung des Satzes: „Das Unglück schlägt auf allen Seiten um mich ein zentnerschweres Band; doch plötzlich erscheinet die helfende Hand; mir scheint des Trostes Licht von weitem". Die Bachsche Musik verwendet drei Themen. Das erste versinnbildlicht das „Umschlagen" mit dem schweren Band durch eine charakteristische Bewegung, wie sie beim Umwickeln auch wirklich ausgeführt wird:



Ein zweites aufstrebendes Thema stellt die rettende Hand dar, die aus dem Verderben emporzieht; das dritte malt die flackernde Flamme eines Lichtes, eine Darstellung, der man auch in andern Kantaten mehrfach begegnet.
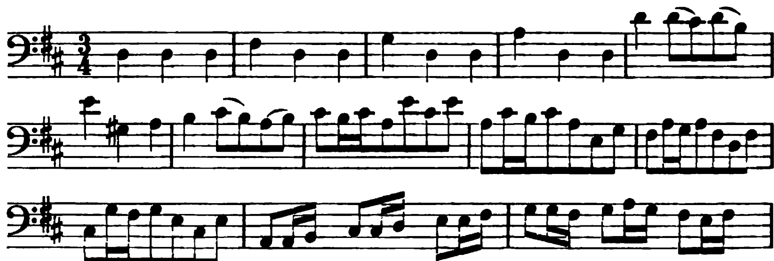
In einer Arie der Kantate „Herr wie du willst" (Nr. 73) gibt Bach zuerst Seufzer, dann das Hinsinken in den Tod, dann das Läuten der Sterbeglocken wieder. Die Begleitung des ersten Chors

der Kantate „Was soll ich aus dir machen, Ephraim" (Nr. 89) verarbeitet drei Themen, von denen das eine den göttlichen Zorn, das andere die schmerzliche Frage, das dritte die seufzende Klage ausdrückt.

Öfters wird auch dieselbe Idee durch mehrere verwandte Motive dargestellt. In den großen Chören der Weihnachtskantaten findet man gewöhnlich zwei oder drei verschieden ausgeprägte Freudenthemen; auch die Musik, die den Schmerz wiedergibt, verwendet gewöhnlich verschiedene Arten der Seufzermotive.
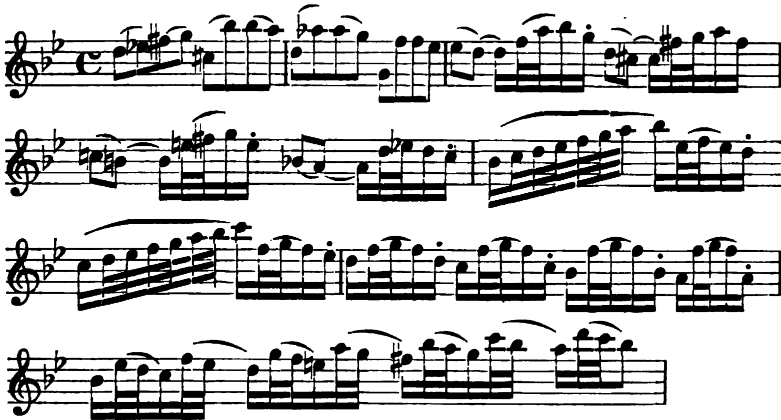
Bach geht noch einen Schritt weiter. Er läßt nicht nur Motive verschiedener Bedeutung miteinander und nacheinander ertönen, sondern unternimmt es auch, zusammengesetzte Ausdrücke zu bilden, indem er zwei Motive in einem Thema zusammenschließt. Hier offenbart sich die ganze Zielbewußtheit und Kühnheit seiner Tonsprache. Beispiele solcher zusammengesetzten Themen dürften sich in den Werken anderer Meister kaum finden.

Typisch ist das Thema von „Nun ist das Heil und die Kraft" (Nr. 50). Es besteht aus dem Kraftmotiv und dem angehängten Freudenmotiv:
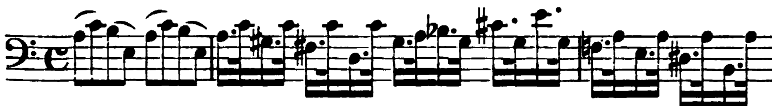


Damit hat Bach den ganzen Inhalt des Textes — es ist der Vers aus Offenbarung Johannis 12, 10, der von dem Triumph Gottes und der Freude über den Fall des Satans handelt — im Thema zusammengefaßt.
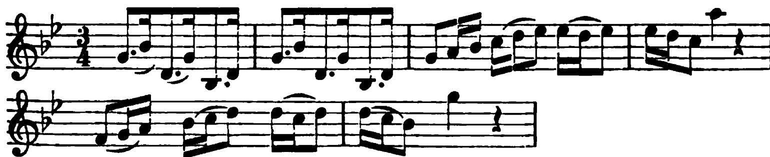
In der Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen" (Nr. 13) lauten die Worte einer Arie: „Ächzen und erbärmlich Weinen hilft der Sorgen Krankheit nicht; aber wer gen Himmel schauet . . . dem kann leicht ein Freudenlicht in der Trauerbrust erscheinen." Bachs Thema besteht aus dem Seufzermotiv, das durch das Freudenmotiv abgelöst wird:



In der Matthäuspassion finden sich eine ganze Reihe zweimotivischer Themen[11]. Das der Arie mit Chor am Anfang des zweiten Teils drückt zugleich die hastigen Schritte und die Klagelaute der Tochter Zion aus, die ihren Freund im Garten Gethsemane sucht. In der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt" hört man das Läuten der Erlösungsglocken und sieht die Bewegung, mit welcher der Herr die gerettete Menschheit zu sich ans Kreuz emporzieht. Der Text „Geduld, Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen" wird so in Musik übersetzt, daß zuerst, in ruhigen Achteln, das Wort „Geduld" und dann, in einer jähen auf- und niederfahrenden Bewegung, das Stechen der falschen Zungen zur Darstellung kommt:
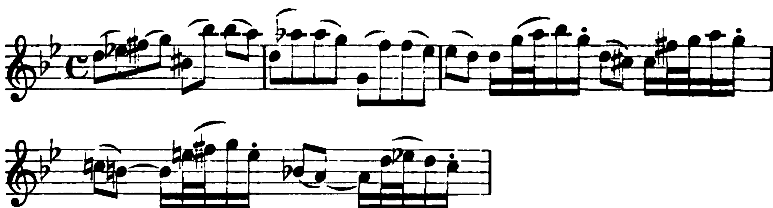


Das Thema der Arie „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o so nehmt mein Herz hinein" lautet:
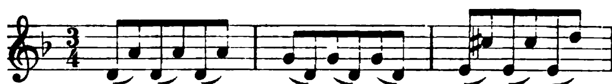


[11] Siehe das Kapitel über die Matthäuspassion.
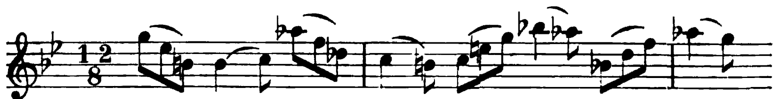
Zu dem Texte „Ächzen und erbärmlich Weinen" aus der Kantate „Meine Seufzer, meine Tränen" (Nr. 13) läßt die Musik ein wirkliches Stöhnen hören:



In dem ersten Chor von „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz" (Nr. 46) hören die Bratschen nicht auf zu seufzen:



Die Worte „Seufzer, Tränen, Kummer, Not" aus der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21) werden in Musik folgendermaßen abgebildet:
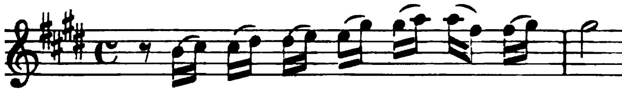


Es läßt sich nicht leugnen, daß der Meister in manchen Fällen das Schmerzgefühl des Textes erheblich gesteigert hat, um sein Orchester in Jammern ausbrechen lassen zu können. Aber nie wird man seiner Schilderung des lauten Schmerzes überdrüssig, obwohl er immer wieder auf dasselbe Motiv zurückgreift. Das liegt nicht nur an seiner Kunst und den immer neuen Wendungen, in denen das Motiv erscheint, sondern auch daran, daß diese Darstellung die natürliche ist. Überhaupt beruht die Vollendung der Tonsprache Bachs auf der Natürlichkeit seiner Ausdrücke.

Das Motiv des edlen Schmerzes unterscheidet sich von dem andern hauptsächlich dadurch, daß es sich mehr in nahe beieinanderliegenden und weichen Intervallen bewegt. So bekommt der Schmerz durch die Harmonie etwas Verklärtes.

In einem Rezitativ der Trauerode stellt sich dieses Schmerzmotiv folgendermaßen dar:
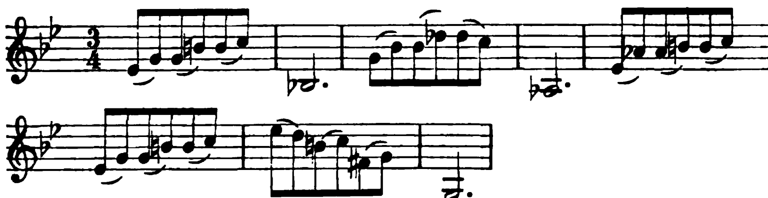


Als Musterbeispiel darf wohl die Bewegung gelten, von welcher der große Choralchor „O Mensch, bewein' dein Sünde groß" am Ende des ersten Teiles der Matthäuspassion begleitet wird:



Daß Bach sich über die Bedeutung, die er diesem Motiv beilegte, vollständig klar war, ersieht man daraus, daß er für den ersten Chor der Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (Nr. 146) auf das Andante eines Klavierkonzerts, welches auf dem Rhythmus der zwei gebundenen Noten beruht, zurückgreift, und die Chorstimmen einfach hinzuschreibt. Es handelt sich um den bekannten Satz:



Sehr interessant ist hier die periodische Unterbrechung der natürlichen Bewegung durch auffällige Intervalle. Eine ganze Reihe der Schmerzthemen Bachs zeigt diese Eigentümlichkeit. Am ausgeprägtesten findet sie sich in der Begleitung der Worte „Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesus, mich nicht liebtest" aus der Kantate „Selig ist der Mann" (Nr. 57):



Als weitere Beispiele für Bachs Darstellung des edlen Schmerzes

XXIV. Arnstädter, Mühlhäuser, Weimarer und Cöthener Kantaten.

Forkel behauptet einmal, daß an Bachs frühesten Kompositionsversuchen zwar die Spuren des Genies zu bemerken seien, meint aber „sie enthielten daneben so viel Unnützes, so viel Einseitiges, Wildes und Geschmackloses, daß sie wenigstens für das große Publikum der Aufbewahrung nicht wert sind“[1]. Erst mit seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr — also anno 1720 — soll der Meister, nach seinem ersten Biographen, so weit gewesen sein, daß er vollendet polyphon zu schreiben vermochte[2].

Das ist reine Phantasie. Nur die drei oder vier allerersten Kantaten Bachs nehmen sich wie Versuche aus. Die folgenden sind schon mit sicherem Geschick geschrieben. Wenn je ein Komponist nicht lange getastet hat, so ist er es.

Aus der Arnstädter Zeit stammt die Osterkantate „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen“ (Nr. 15). Der Meister scheint sie auch später noch aufgeführt zu haben. Sie ist prunkvoll orchestral ausgestattet, wie die Kantaten der nordischen Meister. Der Schlußchoral „Weil du vom Tod erstanden bist“ mit den fanfarenartigen Zwischenspielen der Bläser wirkt ergreifend. Als Bach dieses Werk schrieb, mochte er achtzehn oder neunzehn Jahre alt sein.

Die Kantate „Gott ist mein König“ (Nr. 71) ist beim Ratswechsel zu Mühlhausen, am 4. Februar 1708, aufgeführt worden. Alljährlich an jenem Tage übernahm ein neues Drittel des aus achtundvierzig Personen bestehenden Magistrats die Leitung der Geschäfte der Stadt bis zur Wiederkehr des Datums. Dieser Akt wurde mit einer kirchlichen Feier eingeleitet. Die dabei aufgeführte Kantate wurde gewöhnlich gedruckt. Das geschah auch mit der Bachschen. Sie ist die einzige, die zu seinen Lebzeiten gedruckt wurde. Es handelte sich dabei aber nicht um eine Veröffentlichung, sondern

---

[1] Forkel S. 49.
[2] Forkel S. 23—25.

nur um eine Ehrung, und dies nicht sowohl des Meisters als des Mühlhäuser Rats[3].

Das Orchester für diesen Festakt war glänzend besetzt: drei Trompeten, zwei Flöten, zwei Oboen, Fagott, Violine I und II, Viola, „Violone", Pauke und Orgel. Jedes dieser Instrumente führt eine obligate Partie aus, aber so, daß es nicht einzeln, sondern in dem Orchester-Chor, dem es angehört, auftritt. Es gibt deren drei: die Trompeten bilden einen für sich; Flöten, Oboen und Fagott machen den zweiten aus; der dritte besteht aus den Streichern. Im Vokalchor unterscheidet Bach zwischen einem Massenchor, den er als Coro pleno bezeichnet, und einem kleineren, der allein weiter singt, wenn „Senza Ripieni" vorgeschrieben ist. Der Reiz des Ganzen beruht in dem Ineinander- und Gegeneinanderwirken der drei Instrumental- und der zwei Vokalchöre. Vollendete Stimmungsmusik ist das für Chor und Orchester gesetzte Gebet aus dem vierundsiebenzigsten Psalm: „Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turteltaube"[4].

Die Partitur-Kantate „Aus der Tiefe rufe ich" (Nr. 131; Psalm 130) trägt am Schlusse den Vermerk: „Auff Begehren Tit. Herrn D. Georg. Christ. Eilmar's in die Musik gebracht von Joh. Seb. Bach, Org. Molhusino". Eilmar, Pastor primarius an der Kirche M. Virginis, war ein großer Verehrer der Kirchenmusik und ein persönlicher Freund Bachs.

An Instrumenten verwendet der Meister hier nur Streicher, Oboe und Fagott. Auf jeder Seite fühlt man, wie er sich von den nordischen Meistern zu emanzipieren beginnt. Die orchestralen Unterbrechungen nehmen nicht mehr so viel Raum ein wie in den beiden vorhergehenden Kantaten. Buxtehudes Verwendung des Chorals aber hat der Jünger beibehalten. Zu dem Arioso „So du willst,

[3] Gedruckt wurden nur die Stimmen, nicht die Partitur. Auf dem Textbuch wird die Kantate als „Glückwünschende Kirchen-Motette" bezeichnet. Die beiden amtierenden Bürgermeister hießen Adolf Strecker und Georg Adam Steinbach. Auch die autographe Partitur und die autographen Stimmen sind uns überkommen.

[4] Ein Fragment einer Bachschen Kantate aus der Mühlhäuser Zeit fand Spitta auf der Kantorei des Dorfes Langula. Siehe Spitta I, S. 339 und 340. Auch die Hochzeitskantate „Der Herr denket an uns" (B. G. XIII S. 73 ff.) soll aus jener Zeit stammen. Sie ist wahrscheinlich für die Wiederverehelichung des Pfarrers Stauber komponiert (Spitta I, S. 369 ff.). Bach sah sich genötigt, als Orchester nur Streichinstrumente zu verwenden.
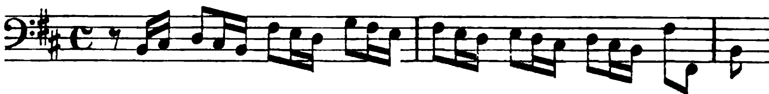
Herr, Sünde zurechnen" singt der Sopran „Erbarm dich mein" auf die Melodie „Herr Jesu Christ du höchstes Gut"; dieselbe Melodie erklingt zum Arioso „Meine Seele wartet". Das Ganze ist so tief empfunden und klanglich von einer so natürlichen Wirkung, daß der moderne Hörer sich an diesem Werke noch gerade so erbaut, wie die Mühlhäuser anno 1707.

Aus den ersten Jahren der Weimarer Zeit besitzen wir zwei Kantaten: „Nach dir, Herr, verlanget mich" (Nr. 150), und „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Actus tragicus: Nr. 106).

Die erste ist charakteristisch für die Art, wie Bach Schmerz und Freude darstellt. Um das Angstvolle in dem Ruf „Nach dir, Herr, verlanget mich" auszudrücken, wendet er den chromatischen Gang an, dem man in den späteren Kantaten so oft wieder begegnet:



In der Arie „Doch bin und bleibe ich vergnügt" wird der Baß von dem Freudenmotiv beherrscht:



Der Schluß aber erbaut sich als Chaconne über einem Basso ostinato. Man ahnt darin schon den Meister des Kruzifixus der H moll=Messe.

Auf wessen Abscheiden die Sterbekantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Nr. 106) geschrieben wurde, wissen wir nicht. In der herzoglichen Familie war — nach den Forschungen Spittas — in jener Zeit kein Trauerfall vorgekommen. Es muß wohl ein älterer Mann gewesen sein, auf den die in der Kantate vorkommende Charakterstrophe „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin", der Lobgesang Simeonis, wirklich paßte.

Der Text ist so vollendet wie die Musik. Er besteht aus Bibelstellen, in denen sich der Gegensatz zwischen der alttestamentlichen Sterbensangst und der neutestamentlichen Todesfreudigkeit auswirkt: „Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben!" gebietet das Wort

des Propheten Jesaia, worauf der Chor mit „Es ist der alte Bund" einstimmt. Aber alsbald, wie aus einer andern Welt herzueilend, setzt ein Sopran mit dem Schlußruf der Offenbarung Johannis: „Ja, komm Herr Jesu, komm!" ein, wozu das Orchester den Choral: „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt" aufführt. Das Kreuz auf Golgatha wird sichtbar. Die Seele betet Jesu die Worte nach: „In deine Hände befehl' ich meinen Geist", und vernimmt darauf das Wort an den Schächer: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein". Nun singt sie getrost: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin". Zum Schluß erklingt der Choral: „Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit" auf die Melodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr". Die letzte Zeile: „Durch Jesum Christum, Amen" weitet sich zu einer glänzenden Phantasie, die dadurch zum Abschluß gebracht wird, daß die Instrumente das Thema in der Vergrößerung bringen.

Bach hat sich diesen Text wohl selber zusammengestellt. Ein Dichter aus Weimar hat es sicher nicht getan, denn die Poeten waren damals nicht so entsagungsvoll, daß einer darauf verzichtet hätte, eigene Verse mit unterzubringen. Jedenfalls haben wir es mit einem der musikalisch vollendetsten Texte zu tun, die es überhaupt gibt.

Eine Sonatina für zwei Flöten, zwei Gamben, Continuo und Orgel leitet das Werk ein. Sie wird von einem Grundmotiv beherrscht, das den verklärten Schmerz ausdrückt und sich durch das ganze Werk hindurchzieht. Wer diese Es dur-Harmonien vernimmt, ist allem Erdenleid entrückt und muß des Wortes aus der Offenbarung Johannis gedenken, das Bach wohl vorgeschwebt hat: „Und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen; und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerzen wird mehr sein; denn das erste ist vergangen".

Kein weiteres Instrument tritt im Verlauf der Kantate zu den beiden Flöten und den beiden Gamben hinzu. Die verschleierte Klangfarbe gehört zum Wesen dieser Musik. Man meint eine Herbstlandschaft zu sehen und blaue Nebel, die darüber hinziehen.

Das dramatische Leben und die innerliche Harmonie zwischen Text und Musik, die dieses Werk auszeichnen, machten schon den ersten Bachverehrern, unter ihnen Zelter, den Actus tragicus vor allen andern Kantaten lieb und wert. Zum ersten Male wieder öffentlich aufgeführt wurde diese Kantate durch den Cäcilienverein

zu Frankfurt a. M. unter Schelble, im Mai 1833[5]. Im Dezember mußte sie wiederholt werden. Man wollte sie aber immer wieder hören; so wurde sie in jedem der beiden folgenden Jahre noch einmal gegeben. Im Druck hatte Simrock sie schon 1830 veröffentlicht. Hat die Matthäuspassion die Bachsche Musik aus der babylonischen Gefangenschaft befreit, so hat der Actus tragicus ihr den Weg zur Rückkehr bereitet und ihr ebene Bahn gemacht. Und auch wenn man alle Kantaten kennen gelernt hat, kehrt man wieder gern zu dem Werke zurück, das der Meister schrieb, als er am Ende der zwanziger Jahre stand. Der Actus tragicus war die Lieblingskantate Julius Stockhausens.

Überhaupt kann man sich von diesen Jugendwerken nur schwer losreißen. Es sind die einzigen, die Bach in der reinen Form der alten Kantate geschrieben hat. Als er anfing, regelmäßig Kantaten für die Hofgottesdienste zu Weimar zu liefern, entschied er sich für die Neuerung und komponierte freie Texte, die er von Salomo Franck und Erdmann Neumeister bezog. Franck lebte zu Weimar; Neumeister war damals noch zu Sorau, von wo er aber bald darauf, 1715, nach Hamburg übersiedelte. Die Bekehrung Bachs zur modernen Kantate dürfte etwa auf das Jahr 1712 anzusetzen sein[6]. Mit seiner Ernennung zum Konzertmeister, anno 1714, wurde ihm dann die jährliche Lieferung einer bestimmten Zahl von Kirchenstücken zur Pflicht gemacht.

An Stelle der aus Bibelversen und Liedstrophen dramatisch aufgebauten Texte treten jetzt armselige Dichtungen, die immer nach demselben Schema zugeschnitten sind. Das Arioso wird durch die Da capo-Arie und das Secco-Rezitativ verdrängt. Eine weitere Verarmung besteht darin, daß der Chor nun ganz zurücktritt. Er figuriert nur am Anfang und am Schluß. Die lebendige Abwechslung zwischen Solo und Chor, wie man sie im Actus tragicus und in der Kantate „Aus der Tiefe" findet, wird aufgegeben. Zugleich verzichtet der Komponist darauf, das Werk in einem Stück herzustellen. Die Kantate zerfällt hinfort in verschiedene Nummern.

Wie war es nur möglich, daß Bach mit einem Schlage all den künstlerischen Reichtum aufgab, mit dem er in seinen ersten Kantaten so meisterhaft geschaltet hatte? Wie ist es zu erklären, daß

[5] S. 227.

[6] Über die alte und die neue Kantate siehe S. 72ff.

er später niemals mehr, auch nicht einmal ausnahmsweise, auf die Form der alten Kantate zurückgriff? Wenn man die Schrift durchblättert, bedauert man fast am meisten, daß er, ein Bibelleser, es sich versagt hat, so und so viel herrliche Sprüche, die ihn sicherlich musikalisch angezogen haben würden, zu komponieren, einzig darum, weil zusammenhängende Schriftstellen im Kantatenschema, das er adoptiert hatte, nicht vorgesehen waren. Es gibt wohl kaum einen Bachverehrer, der nicht schon die Überlegung angestellt hätte, daß wir die zweihundert Kirchenkantaten für hundert in der Art des Actus tragicus geschriebene Werke hergeben würden[7].

Die Chronologie dieser ersten Kantaten bietet keine Schwierigkeiten, weil diese Werke ihrer ganzen Art nach vor allen andern komponiert sein müssen. Zudem steht bei „Gott ist mein König" das Datum der ersten Aufführung auf der Partitur vermerkt, und bei „Aus der Tiefe" gibt eine Notiz des Meisters Mühlhausen als Entstehungsort an.

Nicht so leicht ist es, die große Masse der nun folgenden Kantaten zeitlich zu ordnen. Nur einige wenige tragen eine Jahreszahl auf dem Umschlag. Bei den andern muß man die ungefähre Entstehungszeit aus äußeren und inneren Kennzeichen erschließen. Dieser Aufgabe haben sich Spitta und Rust, jeder für sich, unterzogen, und sind dabei zu Resultaten gelangt, die in den Hauptsachen übereinstimmen[8].

---

[7] Als Kuriosität sei erwähnt, daß einer der Bahnbrecher Bachs, M. Hauptmann, bei aller Bewunderung für den Actus tragicus, ihn hinsichtlich der musikalischen Architektonik als „ein Monstrum von übereinander geschobenen und ineinander gewachsenen Sätzen" bezeichnete. Er spricht diese Ansicht in Briefen an O. Jahn und an Hauser aus. S. Spitta I, S. 461.

Spitta will die Adoptierung der Da capo-Arie folgendermaßen erklären: „Als Bach sich mit der italienischen Da capo-Arie vertraut gemacht hatte, wurde er einer Kraftverschwendung inne, da er in jener vieles einfacher und darum besser sagen konnte, ohne seiner Originalität etwas zu vergeben . . . ." (I, S. 460). Inwiefern das Komponieren in der Art des Actus tragicus „Kraftverschwendung" sein soll, ist nicht einzusehen. Ebensowenig ist zu begreifen, wieso man in der Da capo-Arie etwas einfacher und besser sagen kann, als im alten Arioso. Spitta will etwas, das nicht zu erklären ist, verständlich machen, ohne sich auf die einzig mögliche Auskunft zurückziehen zu müssen . . . ., daß Bach der Mode gefolgt ist.

[8] S. Spittas Anmerkungen und Rusts Vorreden. Die folgenden Kapitel fußen auf der Spittaschen Chronologie, die eine Leistung bedeutet, welche nur der Historiker von Fach voll zu würdigen vermag.

Zu den äußeren Kennzeichen gehören: Schrift, Notierung und Papier.

Die Schrift Bachs ändert sich mit den Jahren, wie man aus den Proben, die der XLIV. Band der Bachgesellschaft bietet, ersehen kann. Kantaten, die derselben Schriftperiode angehören, sind also in demselben Zeitraum entstanden.

Gewisse Merkmale der Notierung geben aber viel genauere Anhaltspunkte. Das Doppelkreuz hat Bach erst nach 1732 adoptiert. Es ist also so gut wie sicher, daß Kantaten, in denen dieses Zeichen verwandt wird, später fallen. Dazu kommt die Notierungsart der Oboe d'amore. Dieses Instrument, das Walthers Musiklexikon zufolge anno 1720 erfunden war, stand eine Terz tiefer als die gewöhnliche Oboe. Bei Bach tritt es zum erstenmal in der Partitur der Kantate „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" (Nr. 76) auf, die die Jahreszahl 1723 trägt. Das neue Instrument bereitete natürlich Schwierigkeiten in der Notierung. Bach sucht und tastet. In der Hmoll-Messe, 1733, notiert er es auf eine neue Art; in den Profankantaten „Angenehmes Wiederau" und „Schleicht, spielende Wellen", die bestimmt aus dem Jahre 1737 stammen, gebraucht er wieder eine andere. Auf Grund dieser Äußerlichkeit ist es also möglich, zu bestimmen, ob eine Kantate zwischen 1723 und 1733, oder 1733 und 1737, oder nach 1737 entstanden ist.

Am wichtigsten sind die Wasserzeichen des verwandten Papiers. In den Manuskripten kehren etwa ein halbes Dutzend klar ausgeprägter Zeichen wieder. Bach kaufte also größere Vorräte auf einmal. Die Kantaten, deren Papier dasselbe Zeichen aufweist, gehören also in dieselbe Zeit. Ist eine Kantate bestimmt, so ist manchmal mehr denn ein Dutzend der andern zugleich chronologisch fixiert.

Wertvoll ist es zuweilen, die Schrift derjenigen zu kennen, die helfen, die Stimmen auszuschreiben. Ist es die Hand Emmanuels oder Friedemanns, so ist damit zugleich gegeben, bis zu welchem Jahre die Kantate komponiert sein mußte, denn von jedem dieser beiden Söhne wissen wir, wann er das Elternhaus verlassen hat.

Interessante Daten liefern auch geistliche Parodien profaner Kantaten. Von den letzteren kennen wir die Entstehungszeit fast durchweg; ebenso läßt sich beobachten, daß die Parodie gewöhnlich nicht allzulange nach der Komposition des Originals vorgenommen wurde: also sind die aus Parodien gewonnenen Kantanten mit einiger Sicherheit zu datieren.

Sehr einfach würde sich die Aufgabe für die Leipziger Kantaten gestalten, wenn uns die gedruckten Texte, die für die sonntäglichen und festlichen Kirchenmusiken ausgegeben wurden, erhalten wären. Wir besitzen deren aber nur drei: die auf die Osterfeiertage und die beiden nachfolgenden Sonntage des Jahres 1731, die auf die Pfingstfeiertage und das Dreifaltigkeitsfest desselben Jahres und die auf die Weihnachtszeit 1734 (Weihnachtsoratorium)[9]. Die Veröffentlichungen der Gedichte Picanders, der als Librettist für die Leipziger Kantaten hauptsächlich in Betracht kommt, ersetzen diese Programme einigermaßen. Er hat seine Texte für Bach verfertigt; dieser komponierte seine Kantaten für den sofortigen Gebrauch. Also ist die Jahreszahl der Veröffentlichung des Textes zugleich die der Entstehung der Musik.

Zu diesen äußeren Merkmalen kommen die inneren. Bach brachte gewöhnlich eine Serie innerlich verwandter Werke in einem kurzen Zeitraum hervor, als wollte er einen ihm vorschwebenden Typus gleich in mehreren Exemplaren ausprägen. So kommt es, daß oft vier oder fünf Kantaten, die noch dazu in der Ordnung des Kirchenjahres aufeinanderfolgen, eine auffällige Ähnlichkeit zeigen, welche in der Regel im Aufbau des Anfangschores zutage tritt. Natürlich sind diese Werke zusammen entstanden.

So handelt es sich also nicht um die chronologische Bestimmung isolierter Kantaten, sondern bestimmter Gruppen, die sich durch äußere und innere Merkmale deutlich voneinander abgrenzen und durch ein oder zwei Werke, deren Entstehungszeit anderweitig feststeht, einer bestimmten Periode zugewiesen werden. Vielleicht hat Spitta aus äußeren Kennzeichen, z. B. der Übereinstimmung des Papiers, manchmal zu weitgehende Schlüsse gezogen. Das ändert aber an den allgemeinen Resultaten seiner scharfsinnigen Chronologie nichts.

Detailfragen haben in diesem Falle auch wenig praktisches Interesse. Was schadet es, wenn sich nicht ausmachen läßt, ob eine Kantate ein Jahr früher oder später geschrieben worden ist? Eine tiefgehende künstlerische Evolution, wie sie etwa in der Reihenfolge der Beethovenschen Symphonien bemerkbar wird, tritt in dem Nacheinander der Bachschen Kantaten nicht zutage. Der Weg, den

---

[9] S. B. G. Band XLV[1] (1895) Vorrede S. 76 ff.

Beethoven zwischen zwei Symphonien zurückgelegt hat, ist größer fast als der, den Bach bei der Komposition von hundert Kantaten durchmaß[10]. Der Leipziger Meister gehört eben zu jenen seltenen Persönlichkeiten, die nicht werden, sondern sind. Man könnte fast sagen, daß seine Kantaten einen geschlossenen Kreis bilden. Die letzten gleichen wieder den ersten, wenn man unter den ersten diejenigen versteht, mit denen er sich zur neuen Kantatenart bekennt.

Über Franckſche Texte hat Bach in der Weimarer Zeit etwa ein Dutzend Kantaten geschrieben. Er hatte eine Vorliebe für diesen Dichter, weil er sich durch die Mystik und die lebendige Naturpoesie, die er bei ihm fand, angezogen fühlte. Auch mochte er es angenehm empfinden, daß Franck mehr Bibelverse verwandte, als Neumeister und die andern. Er war überhaupt der Konservativste unter den Neuerern.

Zu den bekanntesten Bach-Franckschen Kantaten gehörte von jeher „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21). Die autographe Überschrift auf dem Partiturumschlag lautet: »Per ogni Tempo. Concerto a 13: 3 Trombe, Tamburi, 1 Oboe, 2 Violini e Viola, Fagotto e Violoncello, 4 Voci con Continuo di J. S. Bach. Den 3ten post Trinitatis 1714.« Trotz alles Forschens ist die Paukenstimme unauffindbar geblieben. Sie ist jedoch, wenn man mit Bachs Art einigermaßen vertraut ist, nicht allzu schwer zu ergänzen. Jedenfalls gehört sie bei einer Aufführung unbedingt dazu.

Die Kantate ist zweiteilig gearbeitet: das erste Stück wurde vor, das zweite nach der Predigt aufgeführt. Eine Folge der Zweiteiligkeit ist, daß das Werk keinen richtigen Höhepunkt besitzt. Es wird nicht recht deutlich, in welchem Moment der Schmerz durch den Trost überwunden ist.

Wie der Actus tragicus, mit dem sie auch sonst manche Ähnlichkeit besitzt, wird diese Kantate durch eine Sinfonia eingeleitet. Sie besteht aus einem ergreifenden Dialog zwischen Oboe und Violine I. Die übrigen Stimmen führen die Harmonien aus. In den Chören ist das Wechselspiel zwischen Singstimmen- und Instrumentalensemble aufgegeben; das Orchester ringt nach Selbständig-

---

[10] Selbstverständlich ist hier nur von den Kantaten aus der Meisterschaftszeit die Rede. Die wenigen Jugendkantaten, die uns erhalten sind, lassen eine sehr schnelle Entwicklung Bachs erkennen.
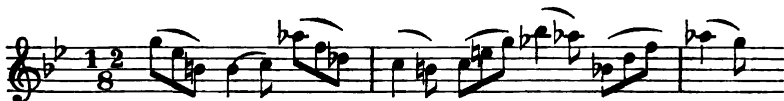
keit, erreicht sie aber nur vorübergehend; sehr oft verdoppelt es nur die vokalen Partien oder setzt ganz aus.

Das Thema des ersten Chors lautet:



Es ist identisch mit dem einer Orgelfuge, nur daß es dort in Dur auftritt (Peters II, S. 7). Von bestrickendem Wohllaut ist der Chor „Sei nun wieder zufrieden", durch welchen sich zwei Verse des Chorals „Wer nur den lieben Gott läßt walten" hindurchziehen.

Sehr charakteristisch ist das klagende, aus Seufzern zusammengewobene Thema der Arie „Seufzer, Tränen, Kummer, Not":



Die Schilderung des Sturmes, bei den Worten „Sturm und Wellen" der Arie „Bäche von gesalznen Tränen" ist knapp und eindrucksvoll. Man wüßte nicht, was hier zur Meisterschaft noch fehlen könnte. Daß die Deklamation nicht untadelig ist, hat schon Mattheson mit einer gewissen Schadenfreude hervorgehoben[1]. Es muß ihm zugestanden werden, daß die viermalige Wiederholung des Wortes „Ich" zu Anfang des ersten Chores nicht auf tiefer Überlegung beruht. Wir haben es hier mit einer Reminiszenz an den alten Motettenstil zu tun. Was der Hamburger aber an der Deklamation im Duett „Komm, Herr Jesu, und erquicke" tadelt, ist ganz ungerechtfertigt.

Auch seinem großen Biographen Spitta hat Bach dieses Duett nicht zu Gefallen gesetzt. „Das Duett", schreibt dieser, „ist, was Kirchenmusik niemals sein darf, dramatisch. . . . Durch seine Lust am kontrapunktischen Spiel hat Bach, gewiß unabsichtlich, die Dramatik in einer fast peinlichen Weise zugespitzt, wenn die Stimmen sich unersättlich das „ach nein! ach ja! du hassest mich! ich liebe dich" zuwerfen. . . . Als mildernder Umstand läßt sich nur

---

[1] Das Nähere darüber siehe S. 163.

anführen, daß der Sopran ja damals von einer Knabenstimme gesungen ist, dadurch wurde zur Not der Eindruck vermieden, den das Stück jetzt überall machen muß, der eines reizenden Liebesduetts"[12].

Unbegründete Angst! Wer von kirchenmusikalischer Prüderie frei ist, hat seine Wonne an diesem flammend dramatischen Stück und ist ergriffen von dem Zwiegespräche der Seele mit ihrem Tröster. Wenn etwas zu beanstanden ist, so ist es die Da capo-Form, die Bach dem Duett gegeben, so daß nun zum Schluß das Flehen „Komm mein Jesu und erquicke" wieder anfängt, nachdem im Mittelsatze „Ach Jesu durchsüße mir Seele und Herze" der Herr die Sorgen und den Schmerz gebannt hat. Aber die mystische Liebesglut, die in Bachs Werken eine so gewaltige Sprache redet, darf man von keinem kirchenmusikalischen Standpunkte aus beanstanden. Solange das Hohelied in der Bibel steht, ist seine Gleichnissprache in der geistlichen Tonkunst nicht zu verbieten. Bach, als Lutheraner und Mystiker, lebt eben im Hohen Lied; sein Textdichter Franck nicht minder.

Das ersieht man auch aus den beiden Kantaten „Komm du süße Todesstunde" (Nr. 161)[13] und „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe" (Nr. 162)[14], in denen die Gedanken des Hohenliedes und der Offenbarung Johannis einander durchdringen. Brünstiges Sehnen liegt in dem Gesang der beiden Flöten, die die Worte begleiten:

„Komm du süße Todesstunde, da mein Geist Honig speist,
aus des Löwen Munde.
Mache meinen Abschied süße, säume nicht, letztes Licht,
daß ich meinen Heiland küsse!"

Dazu spielt die Orgel den Choral „Herzlich tut mich verlangen".

Die Arie „Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfangen" wächst aus dem sehnsüchtigen Seufzer
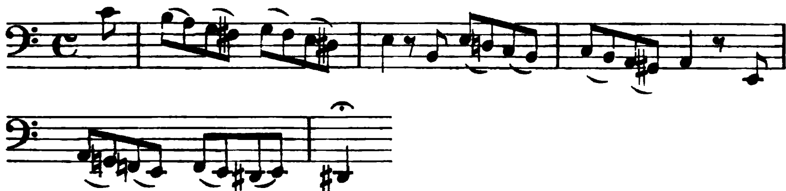


hervor.

---

[12] Spitta I, S. 231.
[13] Auf den XVI. Sonntag nach Trinitatis 1715.
[14] Auf den XX. Sonntag nach Trinitatis 1715.

Im Rezitativ malt die Seele sich den Tod aus. Er ist ein „sanfter Schlaf“. Alsbald sinken, in seliger Ermattung, die Instrumentalstimmen zu Boden:



Bei dem Gedanken an die Auferweckung bricht der Jubel aus und setzt sich in einem hellen Läuten fort, wozu der Alt singt „So schlage doch, du letzter Stundenschlag!“. Den Beschluß bildet der Chor mit der Choralstrophe:

„Wenn es meines Gottes Wille,
Wünsch' ich, daß des Leibes Last
Heute noch die Erde fülle.“

Diesen Grabgesang umschwebt das Orchester in jubelnden Zweiunddreißigsteln.

Die Kantate „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe“ (Nr. 162) ist im allgemeinen von einer mehr herben Schönheit. Zu der Arie „In meinem Gott bin ich erfreut“ führt der Baß einen wahren Tanz von Freudensprüngen auf. Dem Chor fällt nur der Schlußchoral zu.

Auch in der Kantate „Mein Gott, wie lang', ach lange“ (Nr. 155)[15] findet sich kein Anfangschor. Sie beginnt mit einer beängstigend wirkenden, zwölf Takte lang anhaltenden Wiederholung derselben Note in Achtelbewegung[16]. Dazu singt der Sopran:
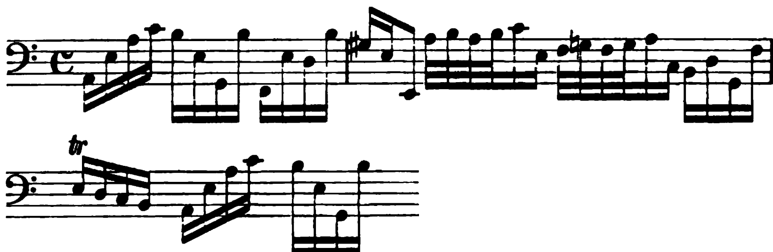
„Mein Gott, wie lang', ach lange?
Des Jammers ist zu viel,
Ich sehe gar kein Ziel
Der Schmerzen und der Sorgen ....“

„Du mußt glauben, du mußt hoffen“ trösten Alt und Tenor, während Fagott und Cello anhaltend eine jener merkwürdig gespreizten
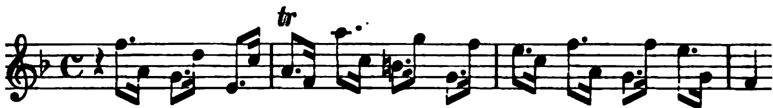
[15] Auf den II. Sonntag nach Epiphanias 1716.

[16] S. 493 ff.

Figuren ausführen, mit denen Bach die Glaubensfestigkeit versinnbildlicht. Ein Zweiunddreißigstelmotiv, das das Mittelstück des Themas bildet, tritt dann bei den Worten „Jesus weiß die rechte Stunde, dich mit Hilfe zu erfreuen" selbständig auf und offenbart damit seine Bedeutung. Das Thema, in welchem Bach festen Glauben und freudige Hoffnung vereint symbolisiert, lautet:



Von geradezu sinnlicher Leidenschaftlichkeit ist die Sopranarie „Wirf mein Herze, wirf dich noch in des Höchsten Liebesarme!" Der wilde Rhythmus:
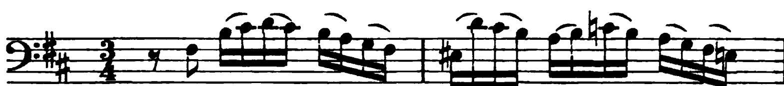


in welchem die Streicher einherfahren, geht jäh in einen gehaltenen Akkord über, der aber nicht Ruhe, sondern Zittern und Beben ist, weil nun der Baß das leidenschaftliche Thema an sich reißt. Zu fünf Malen wiederholt sich dieses Spiel. Realistischer kann man das Bild des Textes musikalisch nicht darstellen.
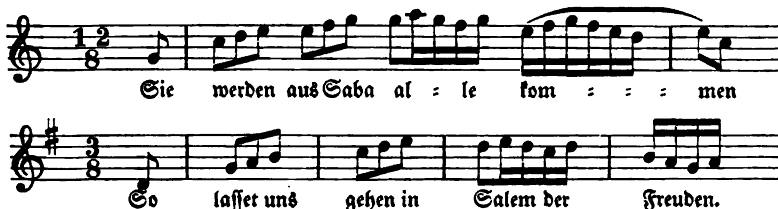
Schlicht und anspruchslos gibt sich die Solokantate für Baß „Der Friede sei mit dir" (Nr. 158), die der Meister, wie der Titel der erhaltenen Abschrift besagt, doppelt, für Mariä Reinigung und den dritten Ostertag, verwandte. Der Text geht wohl auf Franck zurück. Für dieses Werk verwendet Bach kein Orchester, sondern nur Kontrabaß, Orgel und Soloviolinc.

Frühlingssonne leuchtet in den beiden Werken, die Bach für den Palmsonntag und das Osterfest 1715 schrieb. Für die erste „Himmelskönig sei willkommen" (Nr. 182) ist er auf das beschränkte Orchester angewiesen, das in der Passionszeit allein gestattet war. Er verwendet nur eine Flöte und die Streichinstrumente. Nichts-

destoweniger weiß er durch den Feierlichkeitsrhythmus in der orchestralen Einleitung das Wort „Himmelskönig“ in Tönen zu meißeln[17]. An der Deklamation der Worte „Himmelskönig sei willkommen“ würde selbst Mattheson nichts zu mäkeln finden. Sehr interessant ist das Aussetzen der Stimmen, das Bach zweimal anwendet: vom Sopran zum Baß hört man viermal nacheinander „Willkommen!“ nachhallen. In dem weiteren Verlauf der Kantate tritt die Passionsstimmung immer mehr hervor. Die Tenorarie „Jesu laß durch Wohl und Weh“ wird durch das Schmerzmotiv



begleitet. Darauf folgt ein in Pachelbelscher Art gearbeiteter Choralchor über „Jesu deine Passion ist mir lauter Freude“. Der Schlußchor „So lasset uns gehen in Salem der Freuden“, erinnert im Thema und im Aufbau auffallend an den Eingangschor der Kantate „Sie werden aus Saba alle kommen“ (Nr. 65):



Dies ist eines der schlagendsten Beispiele, daß die Größe Bachs nicht in dem Vermögen des vielfältigen Ausdrucks, sondern darin besteht, daß er für denselben Gedanken den vollkommenen Ausdruck immer in derselben Richtung sucht. Darum ist es ihm unmöglich, zwei voneinander verschiedene froh-feierlich bewegte Prozessionsmusiken zu schreiben.

Die Osterkantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret“ (Nr. 31) erforderte ein wahres Monstre-Orchester, nach damaligen Begriffen: drei Trompeten, Pauke, drei Oboen, Taille, Violine I und II, Viola I und II, Fagott, Violoncello I und II und Continuo. Von der hinreißenden Art, wie er in der selbständigen und groß durchgeführten

---

[17] Das Thema findet sich S. 485 wiedergegeben.

Instrumentaleinleitung den Himmel lachen und die Erde jubilieren läßt, vermögen Worte keinen Begriff zu geben. Der Eingangschor ist gigantisch. Natürlich herrscht in der Baßarie „Fürst des Lebens, starker Streiter, hochgelobter Gottessohn" das Feierlichkeitsmotiv:
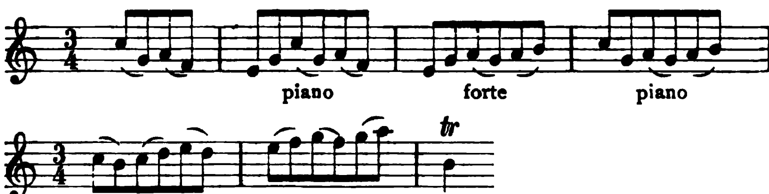


Damit niemand in Versuchung komme, durch zu rasches Tempo der Feierlichkeit Eintrag zu tun, schreibt der Meister ausdrücklich Molto Adagio vor.

Zuletzt finden sich Textdichter und Komponist in mystischem Träumen vom Tode zusammen:

„Letzte Stunde brich herein, mir die Augen zuzudrücken,
Laß mich Jesu Freudenschein und sein helles Licht erblicken . . . ."

singt Franck. Dazu schreibt Bach ein verklärtes Wiegenlied:



Auch über dem Schlußchoral schwebt eine von der Violine und der Trompete unisono ausgeführte „Stimme der Verklärung".

Warum der Meister zur andern Weimarer Osterkantate „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (Nr. 160; Text von Neumeister) nur Violine und den durch Fagott verstärkten Continuo verwendet, ist nicht auszumachen. Äußerliche Gründe mögen ihn wohl zu dieser weitgehenden Beschränkung bewogen haben. Jedenfalls ist diese Kantate um ein oder zwei Jahre älter als „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret".

Von den Pfingstkantaten aus der Weimarer Zeit ist uns nur eine, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (Nr. 59; Text von Neumeister), und diese nur in einer späteren Bearbeitung, erhalten. Die Instrumentierung des Eingangsduetts ist merkwürdig:

zwei Trompeten, Pauke und Streichinstrumente. In der Schlußarie begegnet man einer der extravagantesten Bachschen Freudenfiguren:



Der Text lautet: „Die Welt mit allen Königreichen . . . . kann dieser Herrlichkeit nicht gleichen, womit uns unser Gott erfreut". Ein Schlußchoral ist uns nicht erhalten.

An Advents- und Weihnachtskantaten war die Weimarer Zeit sehr reich. „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61, Neumeisterscher Text) ist für den ersten Advent 1714 komponiert[18]. In dem ersten Chor unternimmt Bach es, den alten Adventshymnus in eine französische Ouvertüre einzubauen. Er betitelt ihn auch wirklich »Ouverture«. Während des feierlichen Grave singt eine Stimme nach der andern die bittende Choralzeile „Nun komm' der Heiden Heiland!"; darauf alle zusammen „Der Jungfrauen Kind erkannt". Auf den Allegrosatz, den Bach mit »Gai« überschreibt, entfällt: „Des wundert sich alle Welt"; bei den Worten „Gott solch Geburt ihm bestellt" setzt das Grave wieder ein. Man mag über das Experiment, eine französische Ouvertüre und einen mittelalterlichen Choral zusammenzubringen, urteilen wie man will: die klangliche Wirkung dieses Chores ist wunderbar. Dasselbe gilt für das Schluß-Amen, das als Chorphantasie über den Abgesang der Melodie „Wie schön leuchtet der Morgenstern" gearbeitet ist. Überhaupt liegt über dem ganzen Werk ein einzigartiger Zauber holder Jugendlichkeit, der es mit sich bringt, daß man auch das Primitive in dem Aufbau der Harmonien als Reiz empfindet.

Thematisch interessant ist die Arie „Öffne dich mein ganzes Herze, Jesus kommt und ziehet ein!" Sie erwächst aus dem Motiv:



Diese Arie wird durch das Rezitativ „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an" (Offenb. Joh. 3, 20) eingeleitet, in welchem Bach

[18] Erste Komposition. Es gibt noch eine zweite Kantate — Nr. 62 —, der der alte Adventshymnus zugrunde gelegt ist.

den Baß im Wächterruf deklamieren läßt und diesen mit starren Pizzicatoakkorden begleitet, die das Klopfen des Erwarteten bedeuten[19]. Schon um dieses Rezitativs willen sollte die Kantate zum eisernen Bestand derjenigen gehören, die in erster Linie gegeben werden müssen, wenn der ganze Bach populär werden soll.

Auf dem Umschlag von „Nun komm' der Heiden Heiland" findet sich bekanntlich eine handschriftliche Notiz des Meisters über die „Anordnung des Gottes-Dienstes in Leipzig am ersten Advent-Sonntag frühe". Da sie außerdem noch die Jahreszahl 1714 trägt, schloß Spitta, daß Bach von Kuhnau eingeladen worden wäre, am ersten Advent 1714 eine seiner Kantaten zu Leipzig aufzuführen. Richtiger ist vielleicht die neuerdings aufgetauchte Vermutung, daß der Meister sie nicht 1714, sondern später einmal, vielleicht während der Vakanz, am ersten Advent 1722, zu St. Thomas zu Gehör brachte, nachdem er seine Bewerbung um das Kantorat eingereicht hatte[20].

In die späteren Weimarer Jahre gehört wohl auch die herrliche Solokantate für Tenor „Meine Seele rühmt und preist" (Nr. 189; Sonntag Cantate). Sie besteht aus zwei Arien von bestrickendem Wohllaut. Begleitet wird sie von Flöte, Oboe und Violine.

Die Schönheit der Solokantate „Barmherziges Herze der ewigen Liebe" (Nr. 185, Sopran, Alt, Tenor, Baß; auf den IV. Sonntag nach Trinitatis) wird durch den trockenen, moralisierenden Text etwas beeinträchtigt.

Die Kantate „Wachet, betet, seid bereit, allezeit" (Nr. 70; Franckscher Text) ist anno 1716, also zwei Jahre nach „Nun komm' der Heiden Heiland" entstanden. Man halte diese beiden Werke nebeneinander, um zu ermessen, welchen Weg der Meister in dieser kurzen Zeit zurückgelegt hat. Das Primitive ist geschwunden, und das musikalische Ausdrucks- und Darstellungsvermögen hat eine Vollendung erreicht, die vom Komponisten selber wohl noch variiert, aber nicht mehr überboten werden kann. Er vertont in dieser Kantate nicht nur den Text, sondern stellt zugleich das vorgeschriebene Evangelium vom Weltgericht dar.

Grausig erklingt die Trompete, die im ersten Chor die Menschheit zur Verantwortung ruft:

---

19 S. 469.

20 Über diese Frage siehe Richter: Bachjahrbuch 1905, S. 57 ff.

Im Rezitativ „Erschrecket, ihr verstockten Sünder“ malt er das Zittern der schuldbewußten Verdammten, das aber sogleich aussetzt, wo von den Erlösten geredet wird, die der Heiland zur Freude heimholt. Das Rezitativ „Ach soll nicht dieser große Tag“ mit seinem belebenden Baß erinnert an den Anfang der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 60); in der folgenden Arie, bei den Worten „Schalle, knalle, letzter Schlag“ ergeht sich Bach in einer Schilderung des Weltuntergangs, zu welcher er sein bekanntes Tumultmotiv

verwendet.

Von dieser Darstellungsmusik heben sich die Stücke, welche die mystische Weltendsehnsucht der Erwählten besingen, scharf ab. Bei der Arie

„Laß der Spötter Zungen schmähen,
Es wird doch und muß geschehen,
Daß wir Jesum werden sehen
Auf den Wolken in den Höhen“

wird man durch den ersten Violinpart lebhaft an das Laudamus te aus der Hmoll-Messe erinnert. Hat Bach vielleicht dabei an das Wort aus dem ersten Petrusbrief gedacht: „Welchen ihr nicht gesehen habt, und doch liebet ... und preiset mit unaussprechlicher und verklärter Freude“? Schon mehr überirdische Musik ist das einleitende und ausleitende Adagio der letzten Arie „Seligster Erquickungstag .... Jesus führet mich zur Stille ...“[21].

Für den vierten Advent sind die Kantaten „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn“ (Nr. 132) und „Herz und Mund und Tat und Leben“ (Nr. 147) bestimmt. Der Text ist beidemal Francks Dichtungen entnommen.
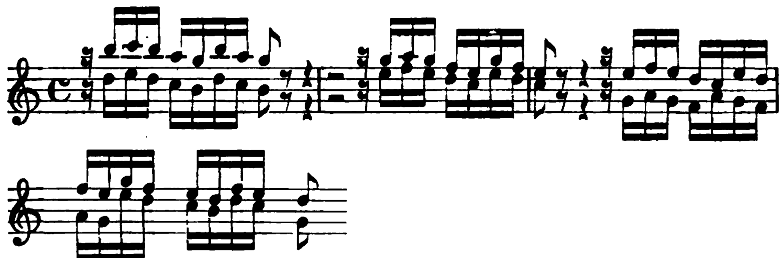
[21] Die gegenwärtige Gestalt der Kantate geht nach Spitta II, 191 auf eine Leipziger Überarbeitung aus dem Jahre 1723 zurück. Dasselbe dürfte mit der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret“ (Nr. 31) der Fall sein.

„Bereitet die Wege" ist anno 1715 komponiert. Ein heller Knabensopran verkündet froh das Wort aus dem vierzigsten Kapitel des Propheten Jesaia, und die Instrumente umflimmern es wie leuchtende Sonnenstrahlen. In der Arie „Ach bedenket was geschenket" schmiegen sich überschwengliche Arabesken der Violine der Singstimme an. Der Text spielt auf das Wort der Offenbarung Johannis an: „Diese .... haben ihre Kleider gewaschen und haben ihre Kleider helle gemacht in dem Blute des Lammes". Darum redet Bach in diesem Stück eine mystische Sprache. Der in Francks Dichtung vorgesehene Schlußchoral fehlt. Wahrscheinlich hat Bach ihn, als er das Werk in Leipzig aufführte, durch einen andern ersetzt, der als freies Blatt den Stimmen beigegeben wurde und so verloren ging. In St. Thomas wurde nämlich nur am ersten Adventssonntag Figuralmusik gemacht. Wollte Bach seine Weimarer Adventskantaten benutzen, so mußte er die der drei letzten durch kleine Veränderungen für andere Sonntage zurecht machen. Das hat er bei dieser durch Ersatz des Schlußchorals getan.

Die andere Kantate auf den vierten Advent, „Herz und Mund und Tat und Leben" (Nr. 147), führte er zu Leipzig am Feste Mariä Heimsuchung auf, und änderte die Aufschrift des Umschlags dahin um. Bei derselben Gelegenheit wird er sie dann wohl auch überarbeitet haben. Darauf weist die Einteilung in eine Prima und Seconda Parte, da der Meister die zweiteilige Kantatenform hauptsächlich in der ersten Leipziger Zeit verwandte. Im Anfangschor und in der Arie „Ich will von Jesu Wunden singen" fällt die herrliche Verwendung der Trompete auf. Die andern Nummern sind merkwürdig weich und innig gehalten. Durchgängig verlaufen sie in Triolenbewegungen, die besonders in den beiden Choralphantasien für Chor und Orchester „Wohl mir, daß ich Jesum habe" und „Jesus bleibet meine Freude" einzigartig wirken. Unwillkürlich wird man an den Eingangschor der Kantate „Liebster Immanuel" (Nr. 123) erinnert, der mit denselben Mitteln arbeitet.

Aber die Nummer, in der ihm Franck Gelegenheit zur Tonmalerei gibt, läßt Bach sich trotz der Innigkeitsstimmung, in der er sich befindet, nicht entgehen. In dem Alt-Rezitativ „Der höchsten Allmacht Wunderhand" ist die Rede von dem „Hüpfen und Springen" des Kindes in Elisabeths Leib beim Gruß Mariä. Diese Bewegung deutet Bach in seiner Musik durch eine Folge von
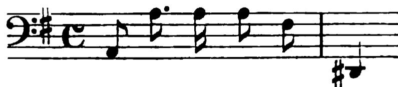
Konvulsionen an, die er die Oboen das ganze Stück hindurch in kurzen Unterbrechungen wiederholen läßt:



Was aus den übrigen Worten des Textes musikalisch wird, kümmert ihn wenig. Bekanntlich malt er die über den den Täufer tragenden Mutterleib hinlaufenden Zuckungen auch in der Kantate „Christum wir sollen loben schon" (Nr. 121), nur daß dort in der Arie „Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Heiland schon" die Zeichnung noch viel lebhafter gehalten ist[22].

Die Weihnachtskantate „Uns ist ein Kind geboren" (Nr. 142; Neumeisterscher Text) scheint ihrer ganzen Art nach drei oder vier Jahre früher anzusetzen zu sein als die zwei für den vierten Advent. Sie dürfte etwa zwischen 1712 und 1714 entstanden sein. Darauf deutet unter anderm ihre etwas reizlose Deklamation und die unentwickelte Form der Choralphantasie, die die Schlußnummer aufweist.

Auch die Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 152; auf den Sonntag nach Weihnachten) hat eine Reihe deklamatorisch nicht einwandfreier Partien, was einigermaßen befremdend ist, da sie nach Spitta in das Jahr 1715 gehört. In dem Streben nach dem Charakteristischen läßt sich der Meister verleiten, die Worte, „in Israel zum Fall" vom Baß folgendermaßen singen zu lassen:



Die Klanglosigkeit und die öden Versmaße des Franckschen Textes tragen hier die Hauptschuld. Daß Bach sie unbehaglich empfunden, ersieht man aus den Verbesserungen, die er vornahm. Aus „seinen
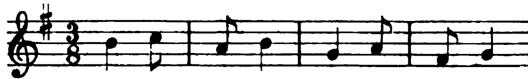
[22] S. 477.

Glaubensbau gründet" macht er: „seinen Glaubensgrund leget"; aus „in dieser Zeit": „zu aller Zeit"; aus „nach Leiden und Schmach": „nach Trübsal und Schmach". Aber sicherlich hat er seinem Dichter alles verziehen um des Zwiegesprächs zwischen Jesus und der Seele willen, das er ihm am Schluß bietet: „Wie soll ich dich, Liebster der Seelen, umfassen ...". „Du mußt dich verleugnen und alles verlassen ...". In einer wunderbaren Gigue zieht Jesus die liebende mit sich fort:



Hier beginnt Bachs Musik sich als die Kunst der „Anmut" zu offenbaren, wie er sie in „Phöbus und Pan" dann für sich in Anspruch nimmt. Freilich muß auch hier Spitta versichern, daß das Kolorit des Duetts dem Kirchenstile zuwider sei[23].

Eingeleitet wird die Kantate durch ein reizendes Instrumentalstück über das Schrittmotiv:



das der Meister später in einer Orgelfuge wieder aufgreift[24]. Der Chor ist gar nicht beschäftigt.

Über welche deklamatorischen Wirkungen Bach schon damals verfügte, wenn der Text ihm einigermaßen entgegenkam, ersieht man aus der 1713 oder 1714 entstandenen Kantate auf Sexagesimae „Gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt" (Nr. 18). Die rezitativische Wiedergabe des langen Satzes aus Jesaia 55, 10, mit dem die Kantate anhebt, ist eine Meisterleistung ohnegleichen. Auch die Litanei „Mein Gott, hier wird mein Herze sein", in welche der Chor viermal mit „Erhör' uns, lieber Herr Gott" einstimmt, ist erstaunlich wirkungsvoll deklamiert. Nur schade, daß Neumeister, der mehr Gefühl für sprachlichen Rhythmus bekundet als Franck, was die Gedanken anbetrifft, so oft im Banalen stecken bleibt.
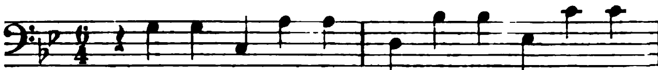
---

[23] Spitta I, S. 554.

[24] S. 253.

Die Arie „Mein Seelenschatz ist Gottes Wort" wird von einer herrlichen Wellenbewegung durchflutet, die auch Spitta auffällt. Durch den Text wird sie in keiner Weise gerechtfertigt, wenn man nicht annehmen will, daß das Wort „Netz", das des öfteren auftritt, in Bach eine jener musikalischen Visionen geweckt hat, die bei ihm oft durch eine ganz nebensächliche Assoziation ins Leben gerufen werden, wenn er einen öden Text durchwandert.

Als Vorspiel dient der Kantate eine kraftvolle Sinfonia in Ciaconaform, die sich auf dem Thema



erbaut. Bedenkt man, daß in der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn" (Nr. 152) die Instrumentaleinleitung durch den Textanfang inspiriert ist, und daß das Thema der Sinfonia der Sexagesimae-Kantate dieselbe Struktur zeigt wie die Motive, in welchen Bach Glaubensfestigkeit und Glaubenszuversicht darstellt, so wird die Annahme nicht ungerechtfertigt sein, daß er hier irgendwie das nachher angeführte Gotteswort nach seiner Unverbrüchlichkeit und Festigkeit hin symbolisieren will.

Den Franckschen Text auf den XXIII. Sonntag nach Trinitatis „Nur jedem das Seine" (Nr. 163) mag der Meister nicht mit besonderer Lust komponiert haben. Er enthält weder dichterische Gedanken noch Bilder. Das ist allerdings weniger die Schuld des Dichters als des Sonntagsevangeliums (Matth. 22, 15—22), das vom Zinsgroschen handelt. Die religiöse Würdigung der Steuerentrichtung ist kein dankbarer Vorwurf für einen Kantatentext. Aus lauter Verzweiflung dialogisiert der Meister die Schlußarie „Nimm mich mir und gib mich dir", um wenigstens ein Duett schreiben zu können. Die Instrumente führen dazu die Melodie „Meinen Jesum laß ich nicht" auf. Der Schlußchoral, dem Heermannschen Liede „Wo soll ich fliehen hin?" entnommen, ist nur durch bezifferten Baß angedeutet[25].
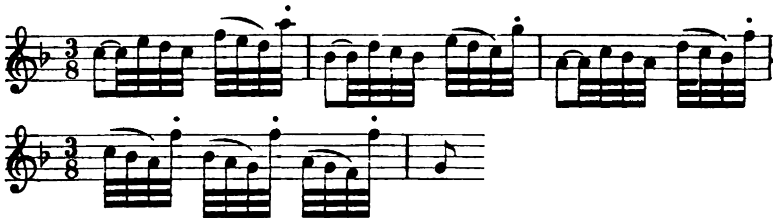
In Cöthen, am reformierten Hofe, gab es keine Kirchenmusik. Von 1717 bis 1723 — also von seinem zweiunddreißigsten bis zu

[25] In die Weimarer Zeit gehört auch die Kantate auf Okuli 1716 „Alles was von Gott geboren", die uns aber als selbständiges Werk nicht mehr erhalten ist, weil Bach sie später fast ganz in die Kantate „Ein' feste Burg" übernahm.

seinem achtunddreißigsten Jahre — hat Bach, wenn er überhaupt Kantaten komponierte, dies nur ausnahmsweise und auf Grund besonderer Veranlassung getan. Die beiden einzigen, die man mit irgend einer Wahrscheinlichkeit in diese Zeit verweisen kann, sind „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden“ (Nr. 47) und „Das ist je gewißlich wahr“ (Nr. 141). Ihre Texte finden sich nämlich in einem Jahrgang von Kantatendichtungen, die der Eisenachsche Regierungssekretär Helbig anno 1720 ausgeben ließ.

Die beiden Themen, durch die Bach den Spruch vom Sich-Erhöhen und Erniedrigt-werden und Sich-Erniedrigen und Erhöhet-werden abbildet, sind von jeher als Schulbeispiele für seine musikalische Darstellungskunst angeführt worden[26]. Auch in der orchestralen Einleitung tritt die malerische Absicht zutage: man beachte z. B. den Fall der Bässe im fünften bis siebenten Takt. Das Wunderbare an diesem Chor ist aber nicht die malerische Darstellung, sondern daß es Bach gelang, sie in einem so natürlichen und vollendet klingenden Stück zu verwirklichen.

Die musikalische Darstellung wird in den beiden Arien fortgesetzt. In der ersten „Wer ein wahrer Christ will heißen, muß der Demut sich befleißen“ liefert die erste Violine das Bild zu den verlangten Demutsübungen, indem sie ihre Läufe, kaum daß sie etwas hinaufstreben wollen, mit zäher Gewalt herunterzwingt. In einem fort kehrt das Motiv



bald aufsteigend, bald absteigend wieder. Auf derselben Idee beruht das Thema, das Oboe und Violine in der Arie „Jesu beuge doch mein Herze“ miteinander ausführen. Man meint die Wellenlinie einer Gerte zu sehen, die mit prüfendem Biegen erprobt wird.
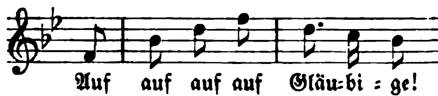
Spitta vermutet, daß Bach dieses Werk für Hamburg komponiert habe. In jenem Jahre, 1720, fiel der XVII. Sonntag nach

[26] Sie finden sich auf S. 475 wiedergegeben.

Trinitatis, dessen Evangelium in der Kantate behandelt wird, auf den 22. September. Bach, dessen Reise durch den Tod seiner Frau verzögert worden war, kam aber erst im November dorthin. Ob er die Kantate wirklich aufgeführt hat, ist also fraglich. Sie gehört zu denen, die er am peinlichsten mit Vortrags- und Phrasierungszeichen ausgestattet hat. Als Soloinstrument für die erste Arie gibt die Partitur der Bachgesellschaft fälschlich Organo obligato statt Violine an. Der Text des Rezitativs „Der Mensch ist Kot, Staub, Asch' und Erde" muß für eine moderne Aufführung unbedingt etwas verändert werden.

Aus der Kantate „Das ist je gewißlich wahr" (Nr. 141) auf den dritten Advent wird man nicht recht klug. Im ersten Chor ist man versucht eine gewollt naive Deklamation anzunehmen, die durch die Gleichmäßigkeit der Notenwerte das Kindliche der sich zu diesem Worte Bekennenden hervorheben will. Er wirkt ausgezeichnet. Die folgenden Arien erwecken aber eher den Verdacht, daß Bach den Helbigschen Text einer vorhandenen Musik unterlegte. Es ist unmöglich, daß er die Worte „Jesu, Trost der geistlich Armen" mit Absicht so deklamiert haben sollte. Spitta vermutet, daß der erste Chor aus der Überarbeitung eines ursprünglichen Duetts entstanden sei.

Indirekt in die Cöthensche Zeit gehört die Kantate auf den dritten Ostertag „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" (Nr. 134). Sie geht auf eine Cöthensche Gratulationskantate zurück, deren Titel wir nicht kennen, weil der Umschlag und der erste Bogen der Partitur verloren sind. Schade um die schöne Musik, die durch eine barbarische Textunterlegung unmöglich gemacht wird! Als Beispiel sei der Anfang der ersten Arie angeführt:



Bach hat später diese Kantate noch zweimal vorgenommen, um daran zu bessern, wie wir es noch aus den verschiedenen Stimmen erkennen können. An den Hauptnummern konnte er jedoch nichts ändern.

Im ganzen sind uns also etwa fünfundzwanzig Kantaten erhalten, die mit Sicherheit in die vor-Leipziger Zeit gehören.

XXV. Die Leipziger Kantaten von 1723 und 1724.

Der Nekrolog berichtet, daß Bach im ganzen fünf vollständige Kantaten-Jahrgänge geschaffen hat. In Leipzig wurde an neunundfünfzig Sonn- und Feiertagen konzertierende Kichenmusik aufgeführt [1]. Demnach hätte der Meister zweihundertfünfundneunzig Kantaten komponiert. Hundertneunzig sind uns erhalten. Davon entfallen etwa hundertfünfundsechzig auf die Leipziger Zeit. Bach versah das Kantorenamt zu St. Thomas siebenundzwanzig Jahre lang. Das macht sechs Kantaten auf jedes, was wenig ist, wenn man z. B. die Produktivität eines Telemann in Vergleich zieht.

Jedoch ist die Verteilung auf die einzelnen Jahre ganz ungleichmäßig. In der letzten Leipziger Periode hat Bach sich nur noch wenig mit der Komposition von Kirchenstücken abgegeben. Hingegen mag er in der ersten Zeit in einem oder dem anderen Jahr bis auf zwanzig Kantaten gekommen sein.

Über die erste von Bach zu Leipzig gegebene Kantate schreibt Joh. Seb. Riemers Jahrbuch: „Den 7. Februar Dom. Estomihi legte Herr Sebastian Bach als damaliger Capellmeister zu Cöthen seine Probe ab zu der von des sel. Herrn Kuhnau vakant gewordenen Kantorat-Stelle [2]." Die Kantate wird nicht genannt. Es ist „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" (Nr. 22).

Von dem Evangelium auf diesen letzten Sonntag vor der Leidenszeit (Luk. 18, 31—43) behandelt der unbekannte Textdichter nur den ersten und den vierten Vers: die Leidensankündigung des Herrn an seine Jünger; die eindrucksvolle Leidensschilderung der beiden mittleren Verse läßt er leider ausfallen. Der Tradition gemäß gibt der Baß die Worte Jesu durch ein Baß-Arioso wieder. Dazu führt das Orchester — Streicher und Oboe — eine symphonische Begleitung aus, die den Schmerz und die innerliche Festigkeit Jesu wundervoll ausdrückt. Das Ganze hat einen etwas marschartigen Charakter.
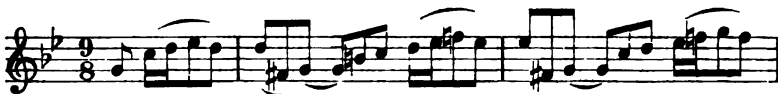
---

[1] S. 115.

[2] Bach-Jahrbuch 1905, S. 58. Richter. Die Wahl J. S. Bachs zum Kantor der Thomasschule. Gemeint ist das Jahr 1723.

Der daran anschließende Chor „Sie aber vernahmen der keines" gibt in einem geistreichen Durcheinander das Hin- und Herfragen der Jünger unter sich wieder.

Das Thema der Arie „Mein Jesu, ziehe mich nach dir" malt das Bild des Textes durch eine reizvolle, synkopierte Bewegung:
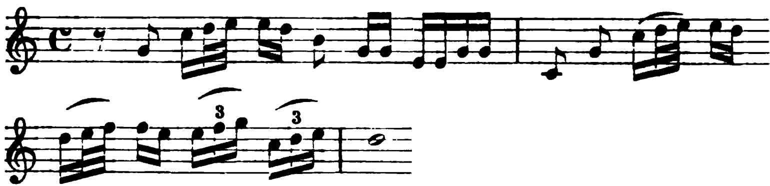


Von hinreißendem Schwung ist die Arie „Mein alles in allem, mein ewiges Gut", die von dem Freudenmotiv beherrscht wird. Der Schlußchoral ist mit einer entzückenden Orchesterbegleitung ausgestattet.

Ob diese Kantate den Leipzigern gefiel, ist nicht bekannt. Sie ist von bezauberndem Wohlklang. Spitta vermutet, daß Bach sie so einfach gehalten habe, um nicht zu sehr von der Kuhnauschen Art abzuweichen.

Von der Kantate „Die Elenden sollen essen" (Nr. 75), mit der sich der neuernannte Kantor am 30. Mai 1723, dem ersten Sonntag nach Trinitatis, bei den Leipzigern einführte, wissen wir aus den Acta Lipsiensium academica, daß sie „mit gutem applausu" aufgenommen wurde[3]. Sie ist zweiteilig gehalten, nimmt sich aber im übrigen so schlicht aus wie das Probestück vom Sonntag Estomihi. Der erste Chor ist, wie in „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61) in der Form der französischen Duvertüre gehalten. Auf den pomphaften Gravesatz entfallen die Worte: „Die Elenden sollen essen, daß sie satt werden, und die nach dem Herrn fragen, werden ihn preisen"; auf das Allegro: „Euer Herz soll ewiglich leben". Auch hier ist der Choral — „Was Gott tut, das ist wohl getan" — mit einer reizvollen Orchesterbegleitung geschmückt. Sie entwickelt sich aus dem ersten Motiv der Melodie. Die „Sinfonia", die den zweiten Teil einleitet, ist eine Phantasie über dieselbe Melodie. Dies dürfte der einzige Fall sein, daß Bach einen Choral rein orchestral behandelt hat. Unter den Soli ragt die Baßarie „Mein Herze glaubt und liebt" mit ihrer wundervollen Trompetenbegleitung hervor:

---

[3] Das Zitat bietet Spitta II, S. 184.



Eine Trompetenkantate par excellence ist auch die von Bach am II. Sonntag nach Trinitatis aufgeführte: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ (Nr. 76). Wer einmal in seinem Leben die wunderbaren Themen, in denen Bach die zwei Psalmverse des ersten Chors darstellt, gehört hat, kann sie nimmer vergessen. Überhaupt gehört dieser Chor zu denjenigen des Meisters, die am elementarsten wirken. Er berauscht geradezu.

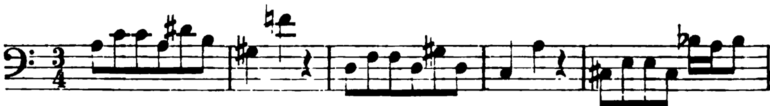
Daß diese Kantate zugleich mit der vorhergehenden komponiert ist, wüßten wir auch, wenn Bach auf dem Umschlag nicht angegeben hätte, daß er sie für den II. Sonntag nach Trinitatis 1723 schuf. In der Zweiteiligkeit, in der symphonischen Einleitung der Seconda Parte, in der Instrumentalbegleitung des Chorals, in dem Umstand, daß dieselbe Melodie den ersten und den zweiten Teil beschließt, in der ganzen Art der Soli offenbart sie sich als die Zwillingsschwester der andern.

Die fallende Baßfigur



in der Begleitung des Chorals „Es woll' uns Gott genädig sein“ ist durch den Schluß des einleitenden Ariosos „Drum sei dir dies Gebet demütigst zugeschickt“ motiviert. Man sieht eine große Menschenmenge niederknieend das Haupt beugen.

In der Tenorarie symbolisiert das trotzige Motiv:



die Worte „Hasse nur, hasse mich recht, feindlich's Geschlecht!“ In dem Mittelsatz, wo vom „gläubigen Umfassen Christi“ die Rede ist, schmiegt sich die Tonfigur der Gesangsstimme an, als suchte die

verfolgte Seele bei ihrem Heiland Schutz. Die Arie „Hört ihr Völker Gottes Stimme", in der der Sopran lockend die ganze Welt zusammenruft, wird gewöhnlich so langsam genommen, daß ihre heitere Anmut verloren geht. Sehr eindrucksvoll malt das Orchester in dem ariosohaften Rezitativ „So läßt sich Gott nicht unbezeugt", die Worte „daß sich die Himmel regen und Geist und Körper sich bewegen".

Einen ständigen Textdichter hatte Bach in diesen ersten Leipziger Monaten noch nicht. Mit Picander tat er sich erst im Jahre 1724 zusammen. Von den Kantaten, die vor diese Zeit fallen, wissen wir den Namen des Librettisten nur selten. Zuweilen griff der Meister auf Franck und Neumeister zurück. Dem letzteren entlehnte er die Dichtung für die Kantate „Ein ungefärbt Gemüte" (Nr. 24), die er am IV. Sonntag nach Trinitatis aufführte. Auch diese schließt mit einem vom Orchester reizvoll begleiteten Choral. Im Chor „Alles nun, das ihr wollet, daß euch die Menschen tun" ist der Spruch Jesu etwas gar zu sehr auseinander gerissen. Am Anfang wird viermal „Alles", dann zweimal „Alles nun" wiederholt; das Allegro vor dem Fugato bricht mit den Worten „Alles nun, das ihr wollet" ab. Nur gut, daß Mattheson diese Kantate nicht zu Gesicht bekam.

Eindrucksvoller ist der Anfangschor der Kantate auf den VII. Sonntag nach Trinitatis „Ärgre dich, o Seele nicht" (Nr. 186; Franckscher Text) deklamiert, deren Umschlag die Jahreszahl 1723 trägt. Der vom Orchester begleitete Schlußchoral des ersten Teils geht hier fast in eine Choralphantasie über; wahrscheinlich wurde er auch nach dem zweiten wiederholt. In der Tenorarie „Mein Heiland läßt sich merken in seinen Gnadenwerken" ergeht sich die Oboe im Freudenmotiv. Von überschwenglicher Zärtlichkeit sind die Baß- und Violinfiguren, die in der Sopranarie „Die Armen will der Herr umarmen" den Gesang liebreich umschlingen. Das Schlußduett in Giguenform „Laß, Seele, kein Leiden von Jesu dich scheiden" (Sopran und Alt) atmet dionysische Freude.

Die Partitur gehört zu den vollendetsten Reinschriften Bachs. Es kann wohl sein, daß wir es mit einer eingehenden Überarbeitung und Erweiterung einer Weimarer Kantate zu tun haben. Vielleicht rühren die glücklichen Verbesserungen des Franckschen Textes von seinem damaligen Librettisten her.

Hingegen ist die Partitur der Solokantate auf den XIII. Sonntag

nach Trinitatis „Ihr, die ihr euch von Christo nennet“ (Nr. 164) so flüchtig geschrieben, daß sie kaum zu entziffern ist. Bach hat sich redlich Mühe gegeben, zu dem merkwürdig trockenen Franckschen Erguß über die christliche Liebe eine lebendige Musik zu schreiben. In dem Schlußduett „Händen, die sich nicht verschließen, wird der Himmel aufgetan“ kann er sichs nicht versagen, die gegensätzliche Bewegung, die in den Worten ausgedrückt ist, auch musikalisch darzustellen. Darum läßt er den Instrumentalbaß sogleich mit der Umkehrung des Themas einsetzen, welches Flöten, Oboen und Violinen unisono intonieren.

Am ersten Advent hat er wahrscheinlich eine seiner Weimarer Kantaten aufgeführt. Da an den folgenden Sonntagen, der Leipziger Ordnung gemäß, nicht musiziert wurde, hatte er hinreichend Zeit, sich auf die drei Weihnachtsfeiertage zu rüsten. Am ersten führte er „Christen ätzet diesen Tag“ (Nr. 63), eine herrlich rauschende Festmusik, auf. Im Anfangs- und im Schlußchor zählt das Orchester neben den Streichern vier Trompeten, drei Oboen und Fagott. Natürlich fehlen die Pauken nicht. Reizend ist im ersten Chor die Wirkung, die dadurch hervorgebracht wird, daß bei den Worten „Kommt und eilt mit mir zur Krippen“ der Sopran den drei andern Stimmen immer um drei Taktteile voraus ist. Im Schlußchor tritt auf den Satz „daß uns Satan möge quälen“ das chromatische Schmerzmotiv ein. Wer behauptet, daß Bach nicht auch populär gefällig schreiben könne, lasse sich durch das Duett „Ruft und fleht den Himmel an, kommt ihr Christen, kommt zum Reihen“ eines besseren belehren.
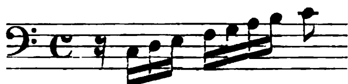
Die Kantate auf den zweiten Festtag „Dazu ist erschienen der Sohn Gottes“ (Nr. 40) gehört mehr in das Gebiet der charakteristischen Musik. In dem ersten Chor werden die Worte „daß er die Werke des Teufels zerstöre“ immer auf dieselbe Art: ♪ ♪ ♪ | ♪ ♬ ♬ ♪ ♬ ♬ ♪ ♪ skandiert. Der Eindruck des Stückes ist der des Grausig-Großartigen. In der Baßarie „Höllische Schlange! wird dir nicht bange? Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt, ist nun geboren“ hat die erste Violine das windende Schlangenmotiv, während das übrige Orchester mit dem Rhythmus ♫ | ♫ 𝄾 | ♫ ♫ 𝄾 | die wuchtigen Tritte des Siegers darstellt. Bei den Worten „der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt“ kommt die Schlangenfigur in den Baß zu liegen. Das Rezitativ „Die Schlange, so im Paradies“

wird durch wiegende Passagen begleitet, als sähe man das verführerische Tier, wie es sich hin- und herwiegend vom Baum herab zum Weibe redet[4].

Wie Zelter dazu kam, dem ersten Chor die Worte „Ihr seid Gottes Kinder, und wisset es nicht" unterzulegen, ist unbegreiflich. Man darf ihn aber nicht zu streng tadeln, denn auch Bach hat an seinem Werke übel gehandelt: er hat diesen Chor in der F dur-Messe zum Cum sancto spiritu benutzt.

Für den dritten Weihnachtsfeiertag 1723 war wohl die Kantate „Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget" (Nr. 64) bestimmt. Der erste Chor besteht aus einer herrlichen, knappen Fuge, in welcher die Instrumente keinen selbständigen Part haben, sondern nur die Singstimmen verstärken. Er nimmt sich wie eine idealisierte alte Motette aus, so daß man bedauert, nicht mehr Chöre dieser Art von Bach zu besitzen.

Das Rezitativ „Geh' Welt!" wird von dem eilenden Baß



begleitet. Aus diesem erwächst dann das Motiv, mit dem die Violine in der Arie „Was die Welt in sich hält" den „Rauch" symbolisiert, mit dessen Vergänglichkeit die irdischen Dinge verglichen werden.

Diese Kantate ist ihrer ganzen Art nach bestimmt, populär zu werden. Man kann sie auch da aufführen, wo nur ein Streichorchester zur Verfügung steht, da Oboen und Trompeten im ersten Chor nicht obligat sind und die Solo-Oboe in der Arie „Von der Welt verlang' ich nichts" zur Not durch Violine ersetzt werden kann. An Solisten erfordert sie nur Alt und Sopran, wenn man auf das kurze und unwesentliche Baßrezitativ verzichtet. Die drei Choräle sind von wunderbarer Wirkung.

Vom Mai bis zum Dezember 1723 hat also Bach zum mindesten acht Kantaten komponiert. Für die andern Sonntage behalf er sich mit Weimarer Werken oder führte Kompositionen anderer Meister auf. Doch wird er das letztere in der ersten Zeit nicht oft getan haben, da jeder Kantor seine Ehre darein setzen mußte, möglichst eigene Kirchenstücke zu exhibieren. Kuhnausche Kantaten brachte

[4] Angeführt sind diese Motive S. 470.

er wohl kaum zu Gehör, da er die Notenschränke ebenso leer fand, wie seine eigenen Erben sie nachmals seinem Nachfolger überließen.

Die Kantate „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Nr. 190), die Bach wahrscheinlich auf Neujahr 1724 schrieb, ist leider so unvollständig überliefert, daß an eine Aufführung nicht gedacht werden kann. Vom ersten Chor besitzen wir nur die Singstimmen und die beiden Violinpartien. Wahrscheinlich sind die Stimmen dadurch auseinandergekommen, daß Bach das Werk mit dem Text „Lobe Zion deinen Gott" am 25. Juni 1730, bei der Jubelfeier der Überreichung der Augsburgischen Konfession, benutzte. Erhalten ist uns nur das, was damals nicht verwandt wurde. Der feierliche Schlußchoral ist jedoch vollständig und eignet sich vorzüglich, auch textlich, zu musikalischen Neujahrsfeiern. Die Dichtung, die dieser Kantate zugrunde liegt, stammt vielleicht schon von Picander, in dessen Werken auch die Umdichtung auf das Jahr 1730 erhalten ist.

Am Sonntag nach Neujahr führte der Meister wohl die Kantate „Schau, lieber Gott, wie meine Feind" (Nr. 153) auf. Er verwendet darin den Chor nur zum Choralsingen, wohl weil es ihm unmöglich war, mit seinen Schülern so viel Figuralmusik auf einmal vorzubereiten, besonders da diese durch das Neujahrsumsingen in den Straßen in Anspruch genommen waren. Großartig bewegt ist die musikalische Darstellung in der Tenorarie „Stürmt nur, ihr Trübsalswetter". Die Altarie „Soll ich meinen Lebenslauf unter Kreuz und Trübsal führen" gehört zu Bachs schönsten lyrischen Stücken. Auch eine der populär-kirchlichen Kantaten!

Am Epiphanienfest — dem Tage der Taufe Jesu — wird das Offenbarwerden der Herrlichkeit des Heilandes an die ganze Menschheit gefeiert. Darum beginnt die Kantate, die Bach anno 1724 an diesem Tag aufführte, mit der Weissagung aus Jesaia 60, Vers 6: „Sie werden aus Saba alle kommen" (Nr. 65). Beim Anhören dieses Chores sieht man die Weisen aus dem Morgenlande mit ihrem Gefolge einherziehen, wie sie von der italienischen primitiven Malerei dargestellt werden. Dazu blasen Hörner, Flöten und Oboen eine feierlich-bewegte Prozessionsmusik. Die Harmoniefolgen sind mit Absicht auffällig einfach gehalten. Auch das Unisono wird zur Erzielung des Eindrucks einer naiven Musik verwandt[5].

---

[5] Ein Pendant zu diesem Chor siehe S. 523.

Der Zug macht Halt, und unter Begleitung von Flöten und Oboen erklingt der mittelalterliche Choral:
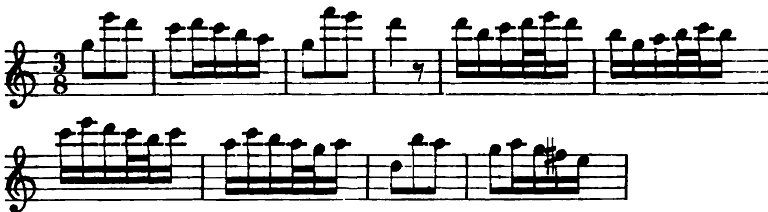
„Die Kön'ge aus Saba kamen dar,
Gold, Weihrauch und Myrrhen brachten sie dar.
Alleluja, Alleluja."

Man lasse ihn aber von einem frischen Knabenchor, nicht vom gemischten Chor, noch gar mit sentimentalen Nuancen singen! Das verlangt hier die poetische Situation. Es ist schon beklagenswert genug, daß man sonst überall die beiden Oberstimmen der Choräle mit Frauen besetzt, denen der Timbre und die Unbefangenheit zum Choralsingen abgehen.

Die beiden Arien sind Betrachtungen zu dem entrollten Bilde. In der ersten „Gold und Ophir ist zu schlecht. . . . Jesus will das Herze haben" verwendet Bach das Innigkeitsmotiv



auf dem sich auch das Choralvorspiel „In dich hab' ich gehoffet, Herr" (Peters V, Nr. 33) erbaut. Hingegen ist die folgende „Nimm mich dir zu eigen hin, nimm mein Herze zu Geschenke" von leidenschaftlicher Glut bewegt. Dieses Stück erinnert an die Schilderung des „Wiedersehens" in der bekannten Beethovenschen Sonate, so voll ist es von Weinen, Jauchzen und Frohlocken. Das Thema, das mit äußerst effektvoller Instrumentierung durchgeführt wird, lautet:
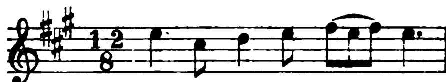


Diese Kantate gehört zu denjenigen, mit welchen der junge Pariser Bachverein seine Siege erfocht.

Unter die „effektvollen" Kantaten sind auch die beiden andern aus der Epiphanienzeit des Jahres 1724 zu rechnen: „Mein liebster

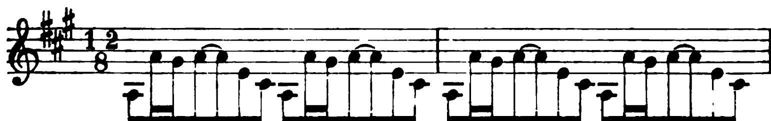
Jesus ist verloren" (Nr. 154) auf den ersten, und „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81) auf den vierten Sonntag nach Epiphanias. Sie sind beide auch textlich sehr dramatisch gehalten. Der Chor hat darin nur Choräle zu singen.

Ergreifend ist in der ersten die einfache musikalische Darstellung des suchenden Schmerzes zu den Worten der Tenorarie „Mein liebster Jesus ist verloren, o Wort, das mir Verzweiflung bringt!" Bei dem Ausdruck „Donnerwort" kommt die Instrumente ein Beben in Sechzehnteln an, wie in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort!" (Nr. 60). Rhythmisch erinnert das Stück an Petri Verzweiflungsarie „Ach mein Sinn" aus der Johannespassion.
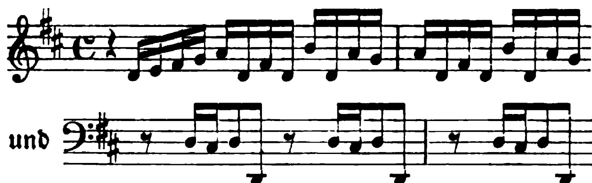
In der Altarie „Jesu laß dich finden" ertönt das lieblich-lockende Rufen



über einem beängstigenden, sich in monotonen Verschiebungen bewegenden Baß, der aber, in hoher Lage, von den Violinen und Violen ausgeführt wird:



Das sind die dunklen Wolken der Sünden, die dem Text zufolge der Seele den Heiland verbergen. Das Duett „Wohl mir, Jesus ist gefunden" ist das Positiv zum Negativ, insofern als seine beiden freudvollen Motive nur Umbildungen der eben erwähnten sind:



Die Antwort des Jesuskindes „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß, in dem das meines Vaters ist?" wird, da es sich um ein Schriftwort handelt, in Ariosoform gehalten. Verwandt werden nur Alt, Tenor und Baß.

In der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81) wird das Evangelium von der Stillung des Sturmes (Matth. 8, Vers 23—28) wiedergegeben. Die Begleitung der ersten Arie malt das sich belebende Wellenspiel, das das Nahen des Sturmes ankündigt:



Bei der lahmen Art, in der diese Arie gewöhnlich aufgeführt wird, kommt die Bedeutung der Begleitung dem Hörer freilich selten zu Bewußtsein. Der Dirigent, der sie richtig wiedergeben will, wird mit seinen Streichern einen hartnäckigen Kampf auszufechten haben, bis sie das zweite der gebundenen Achtel so energisch betonen, wie es sein muß, damit der Gegenrhythmus auf dem zweiten und vierten Taktteil, durch den Bach die Unruhe malen will, wirklich zur Geltung kommt.

Das Heraufziehen des Sturmes wird in der Tenorarie „Die schäumenden Wellen" geschildert. Es sind noch nicht die schweren Wellen, die sich erheben, sondern mehr die weißen Kämme, die man in den Zweiunddreißigsteln der Violinen einherjagen sieht.

Jesus erhebt sich. „Ihr Kleingläubigen, warum seid ihr so furchtsam" ertönt es in einem wunderbaren Arioso. Nun erst entfesselt sich der Sturm. In den ansteigenden Oktaven der Streicher türmen sich die Wellen auf, um alsbald in sich zusammenzubrechen:



Dazwischen erschallt der Ruf des Herrn: „Schweig', aufgetürmtes Meer!" Bezeichnend für Bachs Art, nur immer einen Moment der Schilderung festzuhalten, ist, daß er die Besänftigung des Meeres nicht darstellt.

Der Unbekannte, der ihm den Text zu diesen Schwesterkantaten geliefert hat, war ein wirklicher Dichter. Es ist bedauerlich, daß der Meister ihn nicht beibehielt. So feinsinnig und einfach wie er hat kein anderer die Evangelien dargestellt.
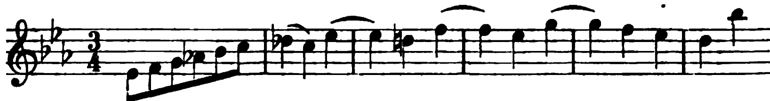
Auch in dieser Kantate werden nur Alt, Tenor und Baß verwandt. Vielleicht besaß Bach damals keinen Sopran, mit dem

sich etwas anfangen ließ, oder dieser hatte sich beim Neujahrsumsingen verdorben. Fast möchte man annehmen, daß der Meister bei den Festkantaten eine solche Enttäuschung an dem Chor erlebt hatte, daß er ihm vorerst überhaupt nichts mehr zumutete. Dafür spricht, daß er auch die Kantate auf Mariä Reinigung „Erfreute Zeit im neuen Bunde“ (Nr. 83) als Solokantate für Alt, Tenor und Baß schreibt.

Im Mittelpunkte steht die Intonation des „Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ (Nunc dimittis; Luk. 2, Vers 29—31), die durch betrachtende Rezitative unterbrochen wird. Der Text stammt vielleicht von Picander. Die freudvoll bewegte Eingangsarie für Alt und die Schlußarie für Tenor „Eile, Herz, voll Freudigkeit“ enthalten herrliche Partien für Solovioline.

Der Text der Kantate auf Estomihi „Du wahrer Gott und Davids Sohn“ (Nr. 23) stammt wieder von dem Dichter, der es so wunderbar verstand, die Evangelien in knappe Bilder zu fassen. Die beiden Blinden zu Jericho sitzen am Wege und rufen und flehen in Erwartung des nahenden Propheten[6]. Dazu klagen die Oboen. Durch die Baßbewegung kommt ein eigentümlich marschartig wirkender Rhythmus in dieses Anfangsduett. Es ist als hörten die Bittenden in der Ferne die Osterkarawane, in der Jesus vorüberziehen soll. Dann kommt das betrachtende Rezitativ „Ach gehe nicht vorüber, du aller Menschen Heil!“, zu dem Violinen und Oboen das „Christe du Lamm Gottes“, den Leitchoral dieser Kantate, aufführen.

In dem folgenden Chor „Aller Augen warten, Herr, du allmächtiger Gott, auf dich!“ ist es, als ob Menschenmassen sich in eiligem, unrhythmischem Schritt vorüberwälzten:
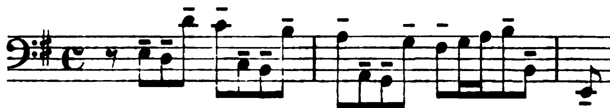


Jesus ist noch nicht darunter. Ein Trauermarsch und dazu der Choral „Christe du Lamm Gottes“. Er ists! Der Trauermarsch verhallt. Die Wartenden schließen den Zug und stimmen, mit einherziehend, das „Christe du Lamm Gottes“ nochmals an.

[6] Dem Dichter schwebt das Evangelium nicht in der vorgeschriebenen Version von Luk. 18, Vers 31—34, sondern in der Fassung von Matth. 20, Vers 29—34 vor; nur diese redet von zwei Blinden.

Soll diese Kantate so intensiv wirken, wie sie gedacht ist, so darf zwischen den einzelnen Nummern keine Pause stattfinden, da sonst die Einheitlichkeit des Bildes zerstört ist. Spitta meint, daß sie in Cöthen komponiert sei und daß Bach sie ursprünglich als Probestück zu Leipzig an Stelle von „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ (Nr. 22) aufführen wollte. Dann wäre also der sympathische Textdichter in Cöthen zu suchen. Unwahrscheinlich ist dies nicht. So wäre auch erklärt, warum ihn Bach auf die Dauer nicht beibehielt.

Für Ostern schuf der Meister die Choralkantate über „Christ lag in Todesbanden“ (Nr. 4), deren machtvolle Tonsprache von jeher so bewundert worden ist. Jeder Vers ist wie in Musik ausgemeißelt! Die Worte „Zwingen“ und „Gewalt“, in der zweiten Strophe, werden durch die trotzige, vom Anfang bis zum Schluß durchgehende Baßfigur:

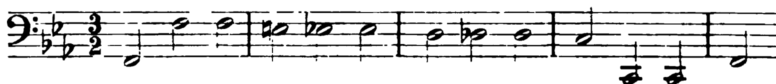


dargestellt. Jubelnde Freude flutet in den Sechzehnteln einher, mit denen die Violinen den Vers „Jesus Christus, Gottes Sohn, an unsrer Statt ist kommen“ begleiten. In dem Chor „Es war ein wunderbarer Krieg, da Tod und Leben rungen“ meint man einen Knäuel kämpfender Leiber zu sehen, wie Michelangelo ihn darstellt. Der Baß zum sechsten Vers „So feiern wir das hohe Fest“ bewegt sich im Feierlichkeitsrhythmus:



Diese Kantate gehört zu den gewaltigsten, aber auch zu den schwierigsten. Ein in Bach noch nicht eingesungener Chor stelle sie auf einige Jahre zurück. Zu ihrer Einstudierung gehören nicht Wochen, sondern Monate.

Der erste Chor der Jubilate-Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ (Nr. 12; Franckscher Text) ist eine Skizze des Kruzifixus der Hmoll-Messe, mit dem er auch den chromatischen Basso ostinato gemein hat:



Zur Arie „Sei getreu" erklingt die Choralmelodie „Jesu meine Freude".

Wenn die Pfingstkantate „Erschallet ihr Lieder" (Nr. 172) aus dem Jahre 1724 stammt, so hat Bach sie bei einer späteren Aufführung wohl etwas überarbeitet. Die Stimmen größeren Formats können nämlich erst nach 1727 hinzugekommen sein, da sie das Wasserzeichen M A tragen. Auf noch spätere Zeit weist die Verwendung der obligaten Orgel im Duett. Dieser Gebrauch der Orgel kommt bei Bach erst nach 1730 vor. Der Text ist sicherlich von Franck.

Der Anfangschor mit den drei Trompeten ist von herrlichem Fluß. In der Arie an die Heilige Dreieinigkeit wirken nur die drei Trompeten und die Pauke mit. Die Violinfigur in der Arie „O Seelenparadies, das Gottes Geist durchweht" ist nicht schwer zu deuten: sie versinnbildlicht das geheimnisvolle Wehen des Himmelswindes. Wer je den Sang fern rauschender Tannenwälder vernahm, wird ihn darin wiedererkennen.

Der Instrumentalbaß des Duetts „Komm du sanfter Himmelswind" bringt das verklärte Glückseligkeitsmotiv, das auch das Choralspiel über „Alle Menschen müssen sterben" (Peters V, Nr. 2) beherrscht:
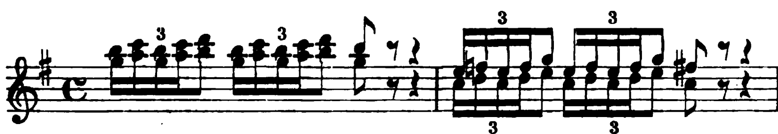


Die kolorierten Arabesken der Orgel tragen den Duft der Pfingstmelodie „Komm heilger Geist, Herre Gott" einher. Besser ist es, die Orgel durch Oboe zu ersetzen.

Die Stimmen der Pfingstdienstags-Kantate „Erwünschtes Freudenlicht" (Nr. 184) weisen das Wasserzeichen I M K auf. Dieses Papier benutzte Bach zwischen 1724 und 1727. Am natürlichsten nimmt man an, die Kantate sei für das Jahr 1724 komponiert worden.
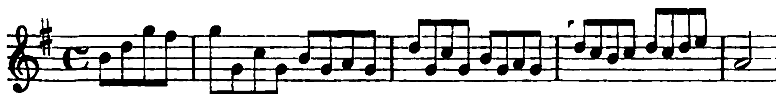
Sie beginnt mit dem Rezitativ:

„Erwünschtes Freudenlicht,
Das mit dem neuen Bund anbricht!
Wir, die wir sonst in Todestälern irrten,
Empfinden reichlich nun,
Wie Gott zu uns den längsterſehnten Hirten sendet . . . ."

Bach wäre nicht er selbst, wenn er zu diesem Rezitativ nicht die rufende Flöte des Hirten erschallen ließe. Sie erklingt in Unterbrechungen, als wandele dieser auf ferner Höhe einher, so daß man sein Blasen nur in abgerissenen Stücken vernimmt:



Ein anderes Hirtenflötenmotiv beherrscht das liebliche und orchestral wundervoll begleitete Duett „Gesegnete Christen, glückselige Herde", dessen Länge auch der Laie nicht gewahr wird. Reizend ist das Locken der Flöten im Schlußchor „Guter Hirte":



Um den Lyriker Bach bekannt zu machen, ist diese Kantate geeignet wie kaum eine andere[7].

In der Trinitatiskantate „O heilges Geist- und Wasserbad" (Nr. 165) ist die erste Arie als Fuge gearbeitet[8]. Damit will der Dogmatiker Bach wohl die Festigkeit der Taufgnade ausdrücken. Die Arie „Jesu, meines Todes Tod" erbaut sich auf dem merkwürdigen Thema, das die Bewegungen des „Heilsschlängleins" abbildet, von dem der Text redet[9].

Ebenfalls mit einer Fuge, aber mit einer solchen für Chor, beginnt die Kantate auf den XI. Sonntag nach Trinitatis, „Siehe zu,

[7] Mit Unrecht meint Spitta, daß diese Kantate, ihres heiteren Charakters wegen, als Umarbeitung einer weltlichen angesehen werden müsse. Spitta II, S. 229.

[8] Solokantate für Sopran, Alt, Tenor, Baß. Der nicht besonders dankbare Text ist von Franck.

[9] Das Thema ist mitgeteilt S. 471.
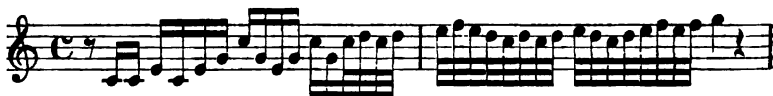
daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" (Nr. 179). Die Musik ist geistreich und interessant. Mehr konnte auch ein Bach zu diesem Texte nicht hinzutun.

Am folgenden Sonntag führte der Meister wahrscheinlich die Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele" (Nr. 69; erste Komposition) mit ihrem monumentalen Eingangschor auf. Zur Begleitung verwendet er das Festorchester: Streicher, drei Trompeten, drei Oboen, Fagott.

Welches die Weihnachtskantaten des Jahres 1724 waren, läßt sich nicht mehr ermitteln.

Im ganzen kennen wir also über zwanzig Sonntagskantaten, die Bach während der ersten anderthalb Jahre zu Leipzig komponiert hat. Dazu kommen noch zwei geistliche Gelegenheitskantaten.

Am 24. August, dem Bartholomäustage, wurde alljährlich der neue Rat gewählt. Der kirchliche Festakt, der den Amtsantritt einleitete, fand an einem der darauf folgenden Wochentage, gewöhnlich dem Montag oder dem Freitag, statt. Anno 1723 war es Montag, der 30. August[10]. Als Festmusik hatte Bach die Kantate „Preise Jerusalem den Herrn" (Nr. 119) komponiert, deren Text vielleicht von Picander herrührt. Das pompöse Werk besteht aus den beiden Chören „Preise Jerusalem" und „Der Herr hat Guts an uns getan". Der erste ist als französische Ouvertüre gedacht; die Singstimmen setzen erst mit dem Allegro ein. Im Grave ist das Feierliche in geradezu erdrückender Größe dargestellt. Als Orchester verzeichnet die Partitur: Streicher, drei Oboen, zwei Flöten, vier Trompeten und Pauke. Die Trompeten führen aber nur mehr fanfarenartige Zwischenspiele auf. Dadurch wirken sie um so gegewaltiger. Das Rezitativ „So herrlich stehst du, liebe Stadt" wird durch folgendes Bläsersignal eingeleitet und geschlossen:



In der Arie „Wohl dir, du Volk der Linden" herrscht der Feierlichkeitsrhythmus. Natürlich sind die Soli — textlich etwas mißlungene Dityramben auf die Obrigkeit im allgemeinen und die

[10] Spitta II, S. 192.

Leipziger im besonderen — durch die Wucht der sie einschließenden Chöre etwas erdrückt.

Ihre erste Aufführung nach des Meisters Tode erlebte diese Kantate im Gewandhaus zu Leipzig unter Felix Mendelssohn-Bartholdy am 23. April 1843, bei Gelegenheit der Enthüllung des Bachdenkmals an der Thomasschule.

Die andere geistliche Gelegenheitskantate „Höchst erwünschtes Freudenfest“ (B. G. XXIX) ist für die Orgelweihe zu Störmthal bei Leipzig komponiert. Sie wurde daselbst am Dienstag, den 2. November 1723, unter Bachs Leitung aufgeführt[11]. Besonders interessant ist diese Kantate dadurch, daß Bach sie in der Form einer Orchestersuite geschaffen hat. Der erste Chor weist das dreiteilige Schema der Ouvertüre auf; die zweite Arie — „Hilf Gott, daß es uns gelingt“ — ist eine Gavotte; die dritte — „Des Höchsten Gegenwart allein“ — eine Gigue; die letzte — „O wie wohl ist uns geschehen“ — ein Menuett. Man bemerkt aber, daß die Deklamation in der Gavotte- und in der Menuettarie so auffällig und unfein ist, daß die Vermutung, Bach habe diese Stücke aus einer Orchestersuite oder aus einer Profankantate übernommen, sehr nahe liegt[12].

XXVI. Das Magnifikat und die Johannespassion.

B. G. XI[1]: Magnifikat.
B. G. XII[1]: Johannespassion.

An den großen Festen wurde in dem Leipziger Vespergottesdienst das Magnifikat in Figuralmusik aufgeführt. Es folgte auf die Predigt.

Bach hat den Lobgesang Mariä (Luk. 1, 46—55) zweimal behandelt. Die eine Komposition, für Solosopran geschrieben, ist nicht

---

[11] Das Datum ergibt sich aus den Kirchenrechnungen. Die neue Orgel war von Zacharias Hildebrand, einem Schüler Silbermanns. S. Spitta II, S. 194.

[12] Die banale Deklamation ist Spitta nicht aufgefallen. Ist die Entlehnungshypothese richtig, so verlieren alle seine Erwägungen über die Tatsache, daß Bach hier die Form der Orchestersuite für eine Kantate anwendet, ihre Bedeutung.

mehr erhalten. Rust erzählt in der Vorrede zu B. G. XI[1], daß er die Partitur etwa um das Jahr 1855 bei Dehn eingesehen habe. Ein Bachsches Werk ist also vor den Augen der Redaktoren der großen Bachausgabe verloren gegangen.

Von dem anderen Magnifikat besitzen wir zwei Partituren: eine ältere in Es dur und eine jüngere, die die definitive Gestalt des Werkes repräsentiert, in D dur. Der ersten, 1811 bei Simrock erschienenen Ausgabe lag die Es dur-Partitur zugrunde, da Pölchau, der sie besorgte, die andere Fassung erst später zu Gesicht bekam. Als schöne Reinschrift übertrifft die etwa um 1730 angefertigte D dur-Partitur sogar die Autographe der Matthäuspassion und des Weihnachtsoratoriums.

Bach hat das Magnifikat wahrscheinlich für die Weihnachtsvesper 1723 komponirt. Auf dieses Fest weisen etliche, dem Zusammenhang des Textes fremde Stücke, die nach der älteren Partitur zwischen die Gesänge des Magnifikat eingeschoben wurden, hin. Nach dem Et exsultavit wurde „Vom Himmel hoch, da komm ich her" gesungen; nach dem Quia fecit „Freut euch und jubiliert"; nach dem Fecit potentiam das Gloria in excelsis; nach dem Esurientes implevit das Lied Virga Jesse floruit.

Diese Gesänge wurden nicht von dem neben der großen Orgel aufgestellten Chor ausgeführt, sondern von etlichen Choristen, die auf der gegenüberliegenden kleinen Empore von einer anderen, kleineren Orgel begleitet wurden. Es scheint, daß diese Stücke zur Leipziger Weihnachtsvesper gehörten. Kuhnau hatte eine Kantate darüber geschrieben. Spitta vermutet, daß zu Bachs Zeit das mittelalterliche Kindelwiegen zu St. Thomas noch beibehalten worden war, obwohl der Rat schon 1702 auf Abschaffung des alten Brauchs gedrungen hatte[1]. Demnach hätte Bachs Magni-

[1] Zu den obigen Ausführungen siehe Rusts Vorrede zu B. G. XI[1] und Spitta II, S. 198 ff.

Die Texte der fremden Stücke hat Bach direkt von Kuhnau übernommen. Wie dieser läßt er im Gloria statt der gebräuchlichen, aber falschen Vulgatafassung »et in terra pax hominibus bonae voluntatis« die korrektere Übersetzung des griechischen Originals »et in terra pax, hominibus bona voluntas« singen. Statt aber nun, wie es der Sinn verlangte, die drei letzten Worte in der Deklamation zusammenzufassen, trennt er bona voluntas von hominibus, was einen sinnlosen Text gibt.

Die eingeschobenen Stücke finden sich B. G. XI, S. 101 ff. wiedergegeben.

fikat als Bühnenmusik zu der dargestellten Szene im Stalle zu Bethlehem gedient.

Wurde das Magnifikat an anderen Festen musiziert, so fielen die fremden Stücke natürlich weg. Darum hat Bach sie in die Ddur-Partitur nicht mehr aufgenommen. Diese fiel später Emmanuel zu; nach ihr hat dieser, wie uns ein noch erhaltenes Textbuch meldet, das Magnifikat anno 1779 zu Hamburg aufgeführt.

Da die Zeit für das Magnifikat im Vespergottesdienst ziemlich kurz bemessen war, mußte Bach seine Musik danach einrichten. Ihr Schade ist es nicht gewesen. Die herrliche Knappheit läßt ihre Schönheit in der vorteilhaftesten Weise zur Geltung kommen.

Der erste Chor wird vom Freudenmotiv in ununterbrochenen Sechzehnteln beherrscht. Trotzdem drei Trompeten mitwirken, ist die Instrumentierung nicht „dick", da Bach die Bläser mit äußerster Vorsicht verwendet. Das gilt auch von dem Fecit potentiam und dem Gloria. Vielleicht sind im Gloria die aufsteigenden und sich übereinander aufbauenden Triolen der Singstimmen allzu orchestral gedacht, um die Wirkung hervorzubringen, die man von ihnen erwarten würde.
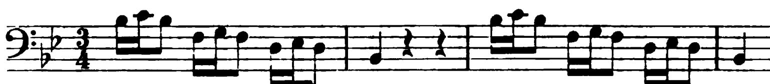
Die Fuge über Sicut locutus gehört zu den Bachschen Stücken, an denen Zelter allerlei auszusetzen fand. Er hätte „den Comes regelmäßiger gebildet und die fünfte Stimme richtiger eingeführt" gewünscht. Obwohl dieser Chor von Emmanuel als a cappella bezeichnet wird, ist er doch mit den Harmonien der Orgel zu begleiten. Auch beim zarten Terzett Suscepit Israel wird Bach nicht auf die Orgelbegleitung verzichtet haben. Daß Kontrabaß und Fagott schweigen sollen, bedeutet nur, daß der Instrumentalbaß mit weichen achtfüßigen Stimmen auszuführen ist. Es empfiehlt sich, in diesem Stück die Singstimmen etwa vier- oder fünffach zu besetzen. Damit erzielt man die richtige Fülle, ohne dem von den Oboen geblasenen Cantus firmus von „Meine Seel' erhebt den Herren" Eintrag zu tun. Wahrscheinlich mußte Bachs Organist sich mit etlichen klaren Registern an der Durchführung dieser Melodie beteiligen.

Im Baß und in den Kadenzen der Sopranarie Et exsultavit taucht das charakteristische Bachsche Freudenmotiv auf, als ob ein blendender Sonnenstrahl plötzlich die freundliche Adventsdämmerung durchzitterte:



Dieses Motiv geht dem Hörer gewöhnlich verloren, weil es in dem übermäßigen diminuendo, mit dem die Kadenz meist ausgeführt wird, verschwindet.

Der Baß, mit dem Bach den bei der Weihnachtsaufführung eingeschobenen Choral „Freuet euch und jubilieret" begleiten ließ, ist nur eine rhythmische Umbildung dieses Motivs:
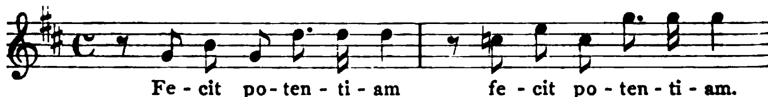


In der Sopranarie Quia respexit humilitatem wird die „Niedrigkeit" der auserwählten Magd durch sich niedersenkende und verneigende Figuren ausgedrückt, aus denen eine Begleitung von ganz unbeschreiblichem Zauber, ein wahres Madonnenbild in Musik, erwächst:
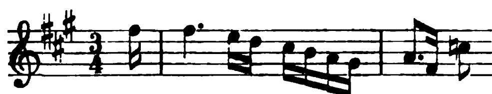


Auch bei dem Ecce enim ex hoc beatam, wo die Stimme das Rühmen derer, die sich für alle Zeiten selig gepriesen weiß, ausdrückt, bleibt die Begleitung bei dem Demutsmotiv.

Das Et misericordia, in das die Streicher con sordino, mit den Flöten vereint, ihre wie aus einer überirdischen Welt herniedertönenden Ritornelle einflechten, lasse man, wenn irgend angängig, nicht in einfacher, sondern in drei- oder vierfacher Besetzung singen.

Der Chor Fecit potentiam erbaut sich auf einem Thema breitspurig stolzer Intervallenschritte, das das Wort „Gewalt" symbolisiert:

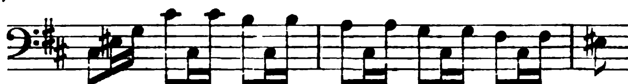


In der Begleitung der Tenorarie Deposuit potentes de sede, et exaltavit humiles verarbeitet Bach drei Motive. Das eine, in fallender Bewegung:
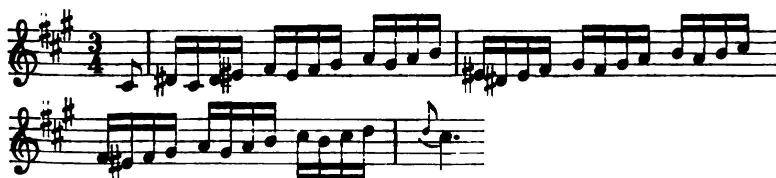


stellt das Wort „er stößt vom Stuhl“ dar.

Das andere, wieder eines der machtvollen Schrittmotive, das in verschiedenen Abwandlungen bald im Baß, bald in den Violinen erscheint, drückt aus, daß es die Gewaltigen sind, denen also geschieht:
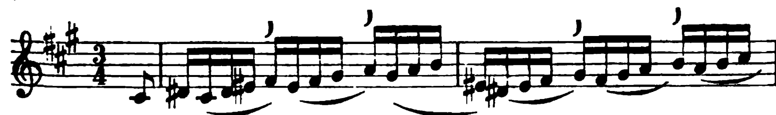


Ein drittes sanft aufsteigendes Motiv stellt den zweiten Satz „und erhebet die Niedrigen“ dar:



Die Bedeutung der Motive wird hier dadurch sicher gestellt, daß sich die Deklamation der betreffenden Worte in ihnen abbildet. Man beachte, daß die schön aufsteigende Linie des Motivs von exaltavit humiles erst dann recht zur Geltung kommt, wenn die Violinen nicht:



sondern

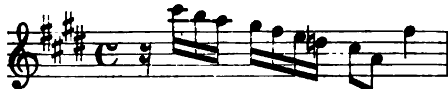


phrasieren.

Auch die Begleitung des Esurientes ist aus zwei Motiven gewirkt. Das erste, eine Abart des Freudenmotivs, mutet wie ein sonniges Lächeln an:



Es gehört zu den Worten „Die Hungrigen füllet er mit Gütern". Das andere, eine Abschwächung des Motives des Deposuit:



versinnbildlicht die Bewegung, die Bach sich zu den Worten „die Reichen schickt er leer fort" hinzudenkt.
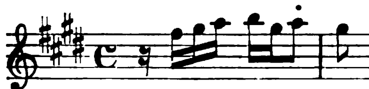
Natürlich müssen sich die beiden Motive bei der Wiedergabe auch voneinander abheben. Das Freudenmotiv spiele man piano; mit dem Einsetzen des anderen lasse man das forte eintreten und beschleunige das Zeitmaß um eine gewisse Nuance[2]. Wenn man die beiden Motive durch das ganze Stück hindurch so in Gegensatz zueinander bringt, wird der Hörer ihre Bedeutung alsbald erfassen.

Leider ist die bezifferte Continuostimme zu diesem Werke nicht erhalten, so daß dem Organisten die schwere Aufgabe zufällt, die Harmonien aus dem Zusammenwirken der Stimmen herauszulesen und sie nach dem Gefühl zu ergänzen. In manchen Solonummern, besonders in dem Quia fecit mihi magna, wo weiter keine Instrumente mitwirken, wird wohl kaum einer die Empfindung haben, die Partie zu seiner und der Hörer Befriedigung durchgeführt zu haben.

Die Passion nach dem Evangelisten Johannes darf wohl als die erste gelten, die Bach geschrieben hat. Wäre die Lukaspassion echt, so müßte diese an erster Stelle angesetzt werden. Jedoch dürfte Spitta mit seiner Verteidigung ihrer Autentizität kaum durchgedrungen sein[3]. Daß die Partitur von Bachs Hand geschrieben

---

[2] Je aufgeregter und schwerer man diese Sechzehntelgänge aufführt, desto besser. Sie müssen den Eindruck lebhaften Unwillens erwecken. Die Kadenz des Vorspiels — Takt sieben — bringt einen Übergang zum Freudenmotiv:



Dieser Takt ist natürlich mit piano subito auszuführen. Man könnte fast versucht sein, für die aufgeregte Sechzehntelbewegung jedesmal die Streicher zu den Flöten hinzuzuziehen.

[3] Spitta II, S. 335ff.

ist, kann nicht bezweifelt werden. Doch begegnet jeder Datierungsversuch des Werkes unlösbaren Schwierigkeiten. Spitta will es in den ersten Weimarer Jahren entstanden sein lassen. Das geht nicht an, weil die Kantaten aus jener Zeit unvergleichlich vollendeter sind als diese Passion. Zudem stammt das Autograph nicht aus jener Zeit, sondern aus der mittleren Leipziger Periode. Man müßte also annehmen, daß Bach in den Meisterjahren ein unbedeutendes Jugendwerk, so wie es war, nochmals abgeschrieben habe. Das ist aber unmöglich. Er hat keine Komposition später wieder vorgenommen, ohne nochmals gründlich daran zu bessern. Hingegen wissen wir, daß er an die Werke anderer viel mildere Maßstäbe anlegte.

Am natürlichsten bleibt also die Annahme, daß der Meister nach 1730 eine fremde Passion zwecks Aufführung abgeschrieben habe. Vielleicht hat er dabei auch hie und da Verbesserungen angebracht. So würde sich erklären, daß in dem unbedeutenden Werk zuweilen Spuren Bachschen Geistes bemerkbar sind. Daß der Breitkopfsche Katalog von 1761 diese Passion als von Bach herrührend anführt, will nichts besagen. Für jene kritiklose Zeit war eben alles, was aus dem Nachlasse des Thomaskantors stammte und des Meisters Schriftzüge aufwies, sein Werk.

Dem praktischen Musiker kann es ganz gleichgültig sein, ob die Echtheit der Lukaspassion erweisbar ist oder nicht, da er kaum jemals in Versuchung kommen wird sie aufzuführen.

Wenn Agrikola und Emmanuel im Nekrolog die Zahl der Passionen auf fünf angeben — ohne sie aufzuzählen —, so ist es ganz gut möglich, daß schon sie die Lukaspassion für ein Originalwerk hielten. Wie summarisch ihre Aufzählung ist, kann man schon daran ermessen, daß sie in der vorhergehenden Rubrik „Viele Oratorien, Messen, Magnifikat ....“ anführen.

Von den fünf Bachschen Passionen existierten also nur vier; von den vier sind nur zwei erhalten[4]. Die beiden verlorenen sind nach der Johannespassion — eine davon wahrscheinlich ein oder zwei Jahre nach ihr — entstanden. Anno 1725 ließ nämlich Picander „Erbauliche Gedanken auf den Grünen Donnerstag und Charfreitag über den leidenden Jesum, in einem Oratorio entworfen“ erscheinen. Da er die übrigen kirchlichen Texte, die er

[4] Über die Frage der fünf Passionen orientiert Spitta II, S. 333.

veröffentlichte, fast alle für Bach geschrieben hat, so ist es sozusagen gewiß, daß der Meister dieses Passionsoratorium bei ihm bestellt hatte und es natürlich auch in Musik setzte.

Der Text ist so schlecht wie nur möglich[5]. An Stelle des Berichtes der Evangelien bringt Picander eine kurze Passionserzählung in Versen. In den Arien ersteigt er den Gipfel der Geschmacklosigkeit. Folgende Proben mögen genügen:

Evangelist. Und endlich kam die Mörder-Schaar
Mit Spießen und mit Stangen,
Und Judas, der ihr Führer war,
Gab Jesum, nach gemachtem Schluß,
Der Feinde Raserei gefangen.
Da wollt es Petrus wagen,
Mit seinem Schwerdte drein zu schlagen.

Petrus. Aria. Verdammter Verräther, wo hast du dein Hertze?
Haben es Löwen und Tiger verwahrt!
Ich will es zerfleischen, ich will es zerhauen,
Daß Ottern und Nattern die Stücke zerkauen,
Denn du bist von verfluchter Art.

Im dritten Teil von Picanders Gedichten findet sich der Text zu einer „Passions-Musik nach dem Evangelisten Marco am Charfreitage 1731“. Diese Dichtung hat Bach nicht nur bestellt, sondern er hat sogar bestimmte Versmaße für sie vorgeschrieben. Er wollte nämlich die Musik der 1727 auf das Ableben der Königin Christiane Eberhardine geschriebenen Trauerode, damit sie nicht ungenutzt liegen bleibe, für eine Passion verwenden. Picander löste die Aufgabe zur Befriedigung. Den Text des Anfangs- und Schlußchores, sowie dreier Arien der neuen Dichtung konnte Bach der schon vorhandenen Musik einfach unterlegen[6]. Die schönsten Teile der Markuspassion sind uns also wohl erhalten. Wertvolle Funde an Bachschen Passionen, wovon man früher träumte, sind somit nicht mehr zu erwarten.

Als Spitta die Datierung der Johannespassion unternahm, zog er die Möglichkeit, daß Bach sie schon 1723, also etliche Wochen

[5] Er findet sich Spitta II, S. 873ff. wiedergegeben.

[6] Auf dieses Verhältnis der Trauerode zur verlorenen Passion von 1731 hat zuerst Rust in der berühmten Abhandlung über die mehrfache Benutzung derselben Musik durch Bach (B. G. XX², S. 9ff.) hingewiesen.

vor seiner Ernennung, in Leipzig aufgeführt haben könne, nicht in Erwägung. Daß sie noch in Cöthen geschrieben sei, galt ihm als ausgemacht, auf Grund des Papieres gewisser Stimmen; ebenso nahm er an, daß es bei der Zusammenstellung des Textes und der Komposition ziemlich eilig hergegangen sei. Nachher konstatiert er aber, daß die Hast umsonst gewesen sei, weil Bach erst nach Ostern ernannt wurde.

Nun ist es aber wenig wahrscheinlich, daß der Rat wegen der Vakanz die Passionsmusik, für die anno 1723 die Thomaskirche an der Reihe war, hätte ausfallen lassen[7]. Vielmehr wird er, wie bei den Kantaten, für Ersatz gesorgt haben. Wir wissen, daß in der Neuen Kirche im Jahre 1729, als kein Kantor da war, die Passionsmusik nicht ausfiel, sondern von einem der Bewerber besorgt wurde. Dasselbe wird man auch für die Vakanz des Thomaskantorats annehmen dürfen. Von den Bewerbern wohnte Bach am nächsten; da in Cöthen keine Kirchenmusik stattfand, war er während der Festzeit leicht abkömmlich; erwiesenermaßen hat er nach Neujahr mit der Komposition einer Passion begonnen und sie auch in Stimmen ausgeschrieben: also ist es so gut wie sicher, daß er vom Rate den Auftrag erhalten hatte, die Passionsmusik für 1723 zu übernehmen, und daß er dem Wunsche der Herren durch Aufführung der Johannespassion nachkam.

Es war die dritte „moderne“ Passionsmusik, die die Leipziger in der Charfreitagsvesper zu hören bekamen. Erst 1721 hatte sich Kuhnau zur Komposition einer Passion in dem ihm verhaßten Opernstil bereit gefunden[8].

Der Text der Johannespassion lehnt sich an die berühmte Dichtung des Hamburger Ratsherren Brockes an, die Mattheson, Händel und Keiser in Musik gesetzt hatten[9]. Jedoch benützt Bach ihn nur für gewisse Arien. Den bombastischen Passionsbericht in Versen, welcher den andern Musikern als eine so große dichterische Leistung erschien, ersetzt er durch den Text des vierten Evangeliums.

---

7 Im folgenden werden die scharfsinnigen Ausführungen B. F. Richters im Bachjahrbuch 1905, S. 63ff. wiedergegeben.

8 Über alte und neue Passion siehe S. 75ff; über Kuhnaus Stellung in dem Kampfe siehe S. 72.

9 Über das Wesen und die Bedeutung der Brockesschen Passion siehe S. 85ff.

Den Arientexten Brockes entnimmt er auch nur einzelne Ideen, die er im übrigen dann frei gestaltet[10]. Bei der Umarbeitung muß ihm eine dichterisch fein empfindende Persönlichkeit zur Hand gegangen sein. Die Umdichtung hebt sich vorteilhaft von dem Original ab. Sie vermeidet seine Geschmacklosigkeiten und nützt die darin enthaltenen dramatischen Ideen besser aus. Man urteile:

Brockes.

„Bei Jesu Tod und Leiden leidet
Des Himmels Kreis, die ganze Welt;
Der Mond, der sich in Trauer kleidet,
Gibt Zeugnis, daß sein Schöpfer fällt;
Es scheint als lösch' in Jesu Blut
Das Feuer, der Sonne Strahl und Glut.
Man spaltet ihm die Brust — die kalten Felsen spalten,
Zum Zeichen, daß auch sie den Schöpfer sehn erkalten.
Was tust denn du, mein Herz?
Ersticke Gott zu Ehren,
In einer Sündflut bittrer Zähren!"

Bach.

„Mein Herz, in dem die ganze Welt
Bei Jesu Leiden gleichfalls leidet,
Die Sonne sich in Trauer kleidet,
Der Vorhang reißt, der Fels zerfällt,
Die Erde bebt, die Gräber spalten,
Weil sie den Schöpfer sehn erkalten:
Was willst du deines Ortes tun?

Sopran.

Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren,
Dem Höchsten zu Ehren,
Erzähle der Welt und dem Himmel die Not,
Dein Jesus ist tot."

Man möchte fast vermuten, daß bei der Johannespassion der unbekannte, feinsinnige Dichter mitgeholfen hat, von dem die Texte von „Sie werden aus Saba alle kommen" (Nr. 65), „Mein liebster Jesus ist verloren" (Nr. 154) und „Du wahrer Gott und Davidssohn" (Nr. 23) herrühren[11].

Bei der ersten Aufführung hatte die Johannespassion noch nicht die Gestalt, in welcher wir sie wiedergeben. Sie begann mit dem Choralchor „O Mensch bewein' dein Sünde groß", welcher jetzt

---

[10] Von der Brockesschen Passion sind abhängig:
1. Arie für Alt: „Von den Stricken meiner Sünden";
2. Arioso für Baß: „Betrachte meine Seel";
3. Arie für Tenor: „Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken";
4. Arie für Baß: „Eilt ihr angefochtnen Seelen";
5. Arioso für Tenor: „Mein Herz, in dem die ganze Welt";
6. Arie für Sopran: „Zerfließe mein Herze";
7. Schlußchor: „Ruhet wohl".

[11] S. 543 ff.

den ersten Teil der Matthäuspassion beschließt. Ferner enthielt sie drei Arien — „Himmel reiße, Welt erbebe!“, „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel“ und „Windet euch nicht so, geplagte Seelen“ — die Bach bei einer erneuten Vornahme des Werkes durch andere ersetzte. Am Schlusse stand der Choral „Christe, du Lamm Gottes“, den Bach dann in die Kantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ (Nr. 23) übernahm.

Die Neubearbeitung erfolgte wohl im Hinblick auf die Wiederaufführung der Johannespassion im Jahre 1727. Für die ausfallenden Stücke komponierte der Meister den großen Einleitungschor „Herr, unser Herrscher“, die Arien „Ach mein Sinn“ und „Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken“, das Arioso „Betrachte meine Seel“ und den Schlußchoral „Ach Herr, laß dein lieb Engelein“.

Als er später nochmals eine Aufführung des Werkes vorbereitete, nahm Bach die Stimmen vor und besserte am Detail[12]. Die Vorschrift z. B., daß in gewissen Stellen des ersten Chors nur die Violoncelli und Fagotte die Achtelbewegung ausführen, der Kontrabaß und die Orgel hingegen jedesmal das zweite Viertel wiedergeben, rührt von dieser Revision her. Damals trug der Meister auch Phrasierungen und dynamische Angaben in die Stimmen ein. Diese aufeinander folgenden Redaktionen lassen sich aus der Beschaffenheit der verschiedenen Stimmen nachweisen.

Die Partitur der Johannespassion ist nur stellenweise Autograph; überall aber hat der Meister sie auf das sorgfältigste durchgesehen. Auch hier ging die originale Continuostimme verloren. Zum Glück lag sie dem Kopisten Hering, der im Auftrag Emmanuels die Partitur abschrieb, noch vor, er trug sie in diese ein. Auf seine Abschrift geht die Bezifferung, welche die Ausgabe der Bachgesellschaft bietet, zurück.

Der musikalische Charakter der Johannespassion ist durch die Art des Leidensberichtes im vierten Evangelium bedingt. Es fehlt der johanneischen Darstellung die Schlichtheit und Natürlichkeit der matthäischen. Das erste Evangelium bietet eine Reihe kurzer Auftritte, an welche die lyrische Betrachtung anknüpfen kann; im

[12] Im ganzen lassen sich an den Stimmen vier Aufführungen der Johannespassion unter Bachs Leitung nachweisen.

Johannesevangelium sind die Vorgänge weiter ausgesponnen und dramatisch ausgestaltet, so daß der Text keine Ruhepunkte bietet. Die Arien mußten fast gewaltsam eingefügt werden.

Der johanneische Passionstext ist auch musikalisch ärmer, als der matthäische. Die Einsetzung des Abendmahls, Gethsemane, die Auftritte, die sich bei der Gefangennahme abspielen — alles was den ersten Teil der Matthäuspassion ausfüllt — und so viele andere lebendige Züge fehlen darin. Das hat Bach selber gefühlt und einige Episoden aus Matthäus — das Weinen Petri, das Zerreißen des Vorhangs und das Erdbeben beim Tode Jesu — in den Text des vierten Evangeliums eingeflochten.
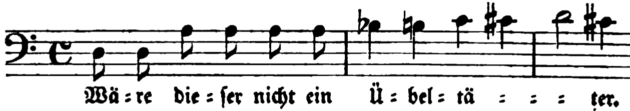
Der Passionsbericht des Johannes ist in der Hauptsache nur eine Schilderung der großen Gerichtsszenen vor dem Hohenpriester und Pilatus. Er hat etwas Aufgeregtes und Leidenschaftliches an sich. Diese Eigenart hat Bach erfaßt und in seiner Musik wiedergegeben. Die Priester- und Volkschöre werden bei ihm die Träger der Handlung.

Auffällig ist, daß der Meister, vom „Kreuzige" abgesehen, drei Chormusiken je zweimal, und eine dreimal verwandt hat[13]. Zur Erklärung dieser Identität kann man annehmen, daß er das wilde Rufen der Menge eindrucksvoller wiederzugeben glaubte, indem er es in etlichen wenigen Themen darstellte und diese immer wiederkehren ließ. Fraglich bleibt dabei freilich, welcher Grund ihn bewog, die würdevollen Vorstellungen der Schriftgelehrten „Schreibe nicht: der Judenkönig" in der höhnisch leichtfertigen Musik des Sanges der Kriegsknechte „Sei gegrüßet lieber Judenkönig" wiederzugeben. Vielleicht wirkte die ungefähr gleiche Satzstruktur gewisser Verse des Passionsberichts bei Bachs Entschluß, ihnen die gleiche musikalische Einkleidung zu geben, stärker mit, als der moderne Ausleger zugeben möchte.
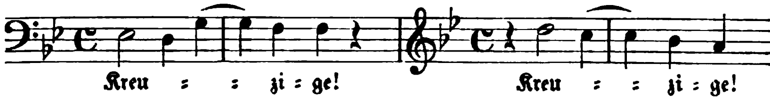
Eine Steigerung des dramatischen Lebens sucht der Meister in diesen Volkschören nicht. Er stellt die Menge gleich als fanatisch dar. Die Texte „Wäre dieser nicht ein Übeltäter" und „Wir dürfen

[13] „Wäre dieser nicht ein Übeltäter" = „Wir dürfen niemand töten",
„Sei gegrüßet lieber Judenkönig" = „Schreibe nicht: der Judenkönig",
„Wir haben ein Gesetz" = „Lässest du diesen los",
„Jesum von Nazareth" = „Nicht diesen, sondern Barrabam" = „Wir haben keinen König".

niemand töten", die, an sich betrachtet, wohl mehr ruhig und besonnen wiederzugeben wären, drückt er durch ein Thema aus, dessen grausige, durch gedehnte Chromatik hervorgebrachte Wirkung nicht mehr übertroffen werden kann:
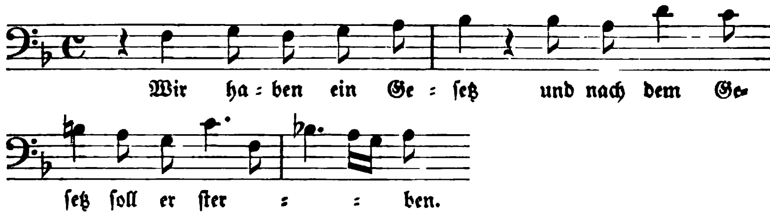


Auch in dem „Kreuzige" wirkt die Vorstellung langgezogener, heulender Rufe, wie sie eine erregte Menge ertönen läßt, bestimmend auf die Fassung des Themas ein:

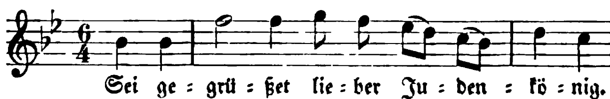


Dazwischen wird das „Kreuzige" in wilden Sechzehnteln wiederholt und in aufsteigender Bewegung hinaufgetrieben, als recke das wütende Volk tausend Arme gen Himmel.
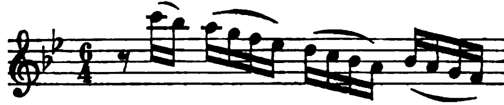
Auch dem Thema von „Wir haben ein Gesetz" und „Lässest du diesen los" wohnt, trotz der gewollt steifen Bewegung, etwas Wildes inne. Die grausigen Quartenschritte, die es dem „Kreuzige" entlehnt hat, beherrschen das Tonstück:



In dem Thema zu „Sei gegrüßet" sollen die höhnischen Verbeugungen der Knechte zur Darstellung kommen:



Dazu wird von Flöten und Oboen ein Verneigungsmotiv in Sechzehnteln mit Aufdringlichkeit wiederholt:



Von der Aufdringlichkeit dieser Begleitung bekommt der moderne Hörer freilich wenig zu verspüren, da er gewöhnlich die Flöten und Oboen überhaupt nicht hört. Bei einem einigermaßen starken Chor wird man am besten tun, die beiden Bläserstimmen durch Flauto piccolo in der oberen Oktave zu verstärken. In den beiden „Kreuzige“ ist die Verdoppelung gewisser Stellen der Holzbläser in der oberen Oktave nicht minder geboten; auch die wilden Sechzehntellinien, die das „Nicht diesen, sondern Barrabam“ und das „Wir dürfen niemand töten“ begleiten, wird man anders kaum kräftig genug herausbringen. Überhaupt kann das Orchester in den Massenchören der Johannespassion nicht stark genug besetzt sein, wenn die Musik so dämonisch, wie sie gedacht ist, wirken soll.

Sehr schwer ist es, die Sechzehntelbewegung des Instrumentalbasses herauszubringen, die im Chor „Lasset uns den nicht zerteilen“ das Klappern der Würfel im Becher hören lassen soll. Es empfiehlt sich in jedem Falle, für dieses Stück nicht den ganzen Chor zu verwenden, sondern jede Stimme, was auch der Szene am besten entspricht, nur drei- oder vierfach zu besetzen. Zur Geltendmachung der charakteristischen Sechzehntel kann der Organist viel beitragen, wenn er sie mit entsprechenden hellen acht- und vierfüßigen Stimmen mit ausführen hilft. Macht er es geschickt, so kommt seine Mitwirkung niemandem zu Bewußtsein, sondern jedermann ergötzt sich an dem vermeintlichen satten Klange der Celli.

Die Begleitung der Rezitative fällt in der Johannespassion noch der Orgel allein zu; das Streichquartett wird nicht — wie es dann in der Matthäuspassion geschieht — zur Hervorhebung der Worte Jesu herangezogen. Jedenfalls aber hat Bach dem Organisten eine besondere Klangfarbe für diese Stellen vorgeschrieben.

Auch in den Rezitativen hat der Meister die eigentümliche Färbung des johanneischen Berichts auf das vorzüglichste gewahrt. In der Art, wie er die Herrenworte wiedergibt, liegt die überweltliche, fast leblose Hoheit, die dem Christus des vierten Evangelisten von seinem ersten Auftreten an eignet. Der Jesus des Matthäusevangeliums ist menschlich viel natürlicher gedacht. Den
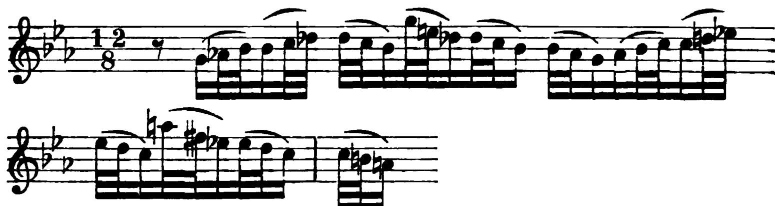
größten Fehler begeht man bei der Wiedergabe der Jesuspartie in der Johannespassion, wenn man auch nur eine Spur von Sentimentalität mit einmischt. Sie muß mit hoheitsvollem, einfachem Pathos gesungen werden.

Die Schilderung des zerreißenden Vorhangs und des Erdbebens nimmt sich wie eine Skizze der Darstellung dieser Ereignisse aus, die der Meister dann in der Matthäuspassion bietet. In der Begleitung der Worte „Da nahm Pilatus Jesum und geißelte ihn" tritt der Rhythmus der Geißelhiebe, der das Arioso der Matthäuspassion „Erbarm es Gott, hier steht der Heiland angebunden! O Geißelung!" beherrscht, im Basse auf. Ein stringendo gegen den Schluß zu ist bei dieser Stelle gut angebracht. Das Melisma auf „und weinete bitterlich" ist in der Johannespassion viel ausgedehnter als in der Matthäuspassion, wo es durch die Arie „Erbarme dich" wieder aufgenommen wird.

Die Arien zeigen alle die wunderbare Jugendfrische, die den Zauber der Solostücke aus den Kantaten der ersten Leipziger Zeit ausmacht. Auf die gewöhnliche Bachsche Art — durch lebhafte Imitationen — wird das Eilen in der Sopranarie „Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten" und in der Baßarie „Eilt, ihr angefochtnen Seelen" wiedergegeben. In letzterer müssen die Zwischenrufe des Chores „Wohin? Wohin?" ohne rallentando und diminuendo hervorgestoßen werden. Die Antworten „Nach Golgatha" und „Zum Kreuzeshügel" lasse man pianissimo und in ruhigem Zeitmaße ausführen, indem man sie überdies durch eine möglichst lange Pause von dem letzten „Wohin?" abhebt. Interessant ist der Vergleich dieses Stückes mit dem Anfangsduett des Osteroratoriums „Kommt, eilet und laufet!" (B. G. XXI[3]), das gerade so groß angelegt ist, aber ein ruhiges Eilen ausdrückt. Stände nicht ausdrücklich Basso in ripieno tacet vorgeschrieben, so könnte man versucht sein, es in diesem Stücke der Johannespassion mit drei- oder vierfacher Besetzung der Baßpartie zu versuchen, da die Einzelstimme bei der tiefen Lage der Koloratur dem Orchester gegenüber sich nie befriedigend durchsetzen kann.
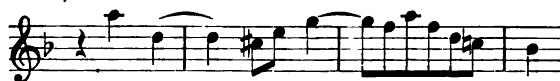
Die Baßarie mit Choral „Mein teurer Heiland" ist schwer so auszuführen, daß sie dem Ideal, das man bei der Lektüre erträumt, einigermaßen entspricht. Für den Choral genügt zwei- oder dreifache Besetzung vollkommen.

Unbeschreibliche Seligkeit liegt in dem Arioso „Betrachte meine Seel'" und der darauf folgenden Arie „Erwäge doch". Die Harmonien schweben zwischen Dur und Moll; dazu paßt der umflorte Klang der beiden Viola d'amore. Ein Lächeln unter Tränen! Es ist, als ob man in die Gefilde entrückt würde, wo die „Himmelsschlüsselblumen" blühen. In den herrlichen Wölbungen der instrumentalen Linien der Arie meint man den Regenbogen, von dem der Text redet, sich über der erlösten Welt ausspannen zu sehen:
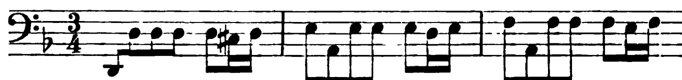


Das Stück muß wie eine Vision vor dem Hörer vorüberziehen. Gewöhnlich aber wird es durch die Schuld des Sängers viel zu langsam und zu schwerfällig ausgeführt. Zu bedauern ist, daß man fast überall die Viola d'amore durch Bratschen con sordino, für die die Partie in den oberen Lagen wenig günstig liegt, ersetzen muß. Ob in dem Arioso die Vertretung der Laute durch pizzicati der Streicher die beste ist, bleibe dahingestellt. Am vorteilhaftesten würde das Cembalo die Partie wiedergeben. Ob man Klavier oder Harfe verwenden soll, ist noch strittig.

Daß die düstere Schönheit der Altarie „Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden" den wenigsten Hörern zu Bewußtsein kommt, liegt ebenfalls an der Tempoverschleppung. Durch das Zusammenwirken des synkopischen affektvollen Themas



und des wie mit Anstrengung aufstrebenden Basses



sollen die Bewegungen des sich in seinen Fesseln windenden Jesus versinnbildlicht werden. Wird das Stück um das Doppelte zu langsam

genommen und mit rallentandi übersät, so wird es sinnlos und erweckt nur die Empfindung quälender Länge. Es soll nicht sentimental, sondern mit einem gewissen Affekt wiedergegeben werden.

Das Thema der Arie: „Zerfließe mein Herze in Fluten der Zähren" ist aus vergeistigten Seufzern zusammengewoben, während der Baß das Motiv des erschreckten Bebens aus dem vorhergehenden Arioso „Mein Herz, in dem die ganze Welt bei Jesu Leiden gleichfalls leidet" beibehält. Soll dem Hörer die Bedeutung des Seufzermotivs zu Bewußtsein kommen, so dürfen die Bläser nicht den starken Taktteil betonen, sondern müssen den Akzent auf die Schlußnote des von Bach ausgeschriebenen Schleifers legen. Also:

In der Arie „Ach mein Sinn, wo willst du endlich hin" schildert Bach den wilden, leidenschaftlichen Schmerz. Es ist als ob ein Mensch verzweifelt fragend bald hierhin, bald dorthin stürzte. Für den Schluß läßt der Meister das Ritornell nicht wiederholen, sondern bricht in einem jähen Aufschrei ab. Ausdrücklich schreibt er für diese beiden letzten Takte forte vor. Trotzdem erlebt man es, daß Dirigenten sie mit rallentando und diminuendo wiedergeben lassen.
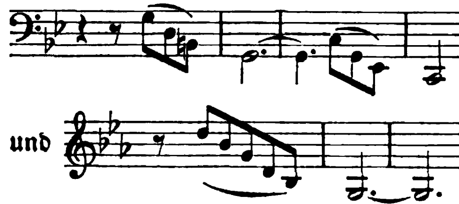
Die Arie „Es ist vollbracht" entwickelt sich aus der fallenden Tonfolge, in welcher Jesus, da ihm das Haupt im Tode herniedersinkt, sein letztes Wort hinhaucht:

Es ist voll - bracht.

In dem Vivace-Zwischensatz „Der Held aus Juda siegt mit Macht" möchte man am liebsten einige helle Knabenstimmen an Stelle des Solo-Alts eintreten lassen.

Auch der Schlußchor wird von einem niedersinkenden Motiv beherrscht:

Den vorhergehenden Worten „daselbst hinein legten sie Jesum, um des Rüsttags willen der Juden, dieweil das Grab nahe war“ gemäß, malt Bach die Grablegung des Herrn. Mit besonderer Sorgfalt müssen Motive wie:



herausgearbeitet werden, ohne daß jedoch der Zartheit, die über dem Ganzen liegt, Eintrag geschieht.

Es ist anzunehmen, daß der Chor „O Mensch bewein' dein Sünde groß“ den Meister als Einleitung der Johannespassion deshalb nicht befriedigte, weil ihm der Text dieser Choralstrophe für den besonderen Charakter dieses Evangeliums nicht charakteristisch genug erschien. Hingegen geben die Worte „Herr unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist! Zeig uns durch deine Passion, daß du, der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist“ genau den Grundgedanken des vierten Evangelisten wieder.

Die Musik sucht diese Doppelidee von Leiden und Herrlichkeit auf ihre Art auszudrücken. Die Flöten und Oboen führen den Passionsgedanken aus. Das ganze Stück hindurch hören sie nicht auf zu seufzen und zu klagen:
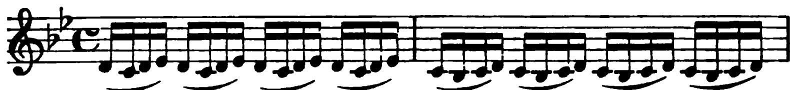
Flauto traverso I.
Oboe I.

Flauto traverso II.
Oboe II.
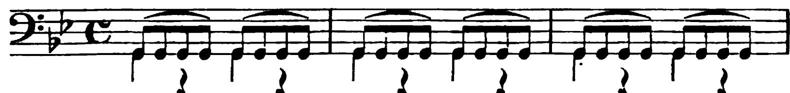
Bachs Bezifferung zufolge hat die Orgel in den oberen Stimmen die gehaltenen Dissonanzen der Flöten und Oboen mit durchzuführen. Dadurch bekommt diese Musik einen ungemein herben und düsteren Charakter, den der Hörer im Anfang geradezu peinlich empfindet,

weil er ihn mit den Worten „Herr unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist“ nicht zusammenbringen kann.

In feierlich ruhigen Sechzehnteln versinnbildlichen die Streicher die Majestät des herrlichen Gottessohnes:



Zur Verstärkung des Eindruckes des Erhabenen dienen noch die großen, in Achteln sanft bewegten Orgelpunkte des Basses:



So werden in Bachs Musik, wie im vierten Evangelium, die Idee der Herrlichkeit und die des Leidens miteinander ausgesprochen. Die Erniedrigung des Gottessohnes wird dadurch symbolisiert, daß die feierliche Sechzehntelbewegung zu dreien Malen in den Violinen aussetzt und im Baß auftritt. Dies geschieht bei der zweiten Wiederkehr des Satzes „Herr unser Herrscher“ und bei der zweimaligen Wiederholung der Worte „Zeig uns durch deine Passion“. Man beachte auch das Niedersteigen der Stimmen, wo sie die Worte „auch in der größten Niedrigkeit“ singen, und das Aufstreben der Sechzehntelbewegung, wo das „verherrlicht worden bist“ eintritt.

Selbstverständlich gibt jede Erklärung einen Tonsymbolismus in einer Vergröberung wieder, die ihn geradezu entstellt. Daß dieser Chor aber eine Deutung verlangt und vom rein musikalischen Standpunkte aus nicht zu begreifen ist, hat auch Spitta zugeben müssen.

Größere dynamische Linien lassen sich in diesem Stück kaum anbringen, wenn die Wirkung des von Bach für die Worte „auch in der größten Niedrigkeit“ vorgeschriebenen piano nicht abgeschwächt werden soll. Insbesondere wird man bei wiederholten Versuchen von dem Gedanken, das piano für den Chor schon bei „Zeig uns durch deine Passion“ eintreten zu lassen abkommen, so sehr ihn auch das piano, das dort für das Orchester — die Bässe ausgenommen — vorgeschrieben wird, nahelegen mag. An lebhaftem dynamischem

Schattieren der Deklamation hingegen, wird man gerade in diesem Chor kaum genug tun können. An dem Organisten ist es, bei der Ausführung der Sechzehntelfigur, wo sie dreimal im Baß auftritt, so mitzuhelfen, daß sie für jeden Hörer klar, aber ohne Aufdringlichkeit zutage tritt.

XXVII. Die Kantaten der Jahre 1725—1727.

Die Kantaten der Jahre 1725, 1726 und 1727 sind zum größten Teil äußerlich daran erkennbar, daß ihr Papier das Wasserzeichen I. M. K. aufweist. Für die Trauerode, die Bach im September 1727 auf das Ableben der Königin Christiane Eberhardine komponierte, verwandte er solches, das mit M. A. gezeichnet ist, das er dann ebenfalls mehrere Jahre beibehält.
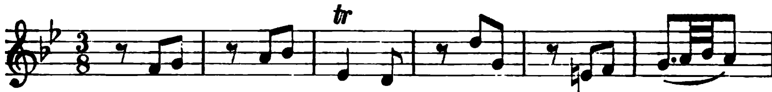
Bei Gelegenheit des Todes der Fürstin wurde eine viermonatige Landestrauer befohlen. Vom September 1727 bis zum Januar 1728 wurde also keine Kantate gegeben; auch die Orgel hatte zu schweigen. Der Meister konnte sich somit ausruhen. Ganz angenehm mag ihm dies nicht gewesen sein, denn die Landestrauer bedeutete zugleich eine empfindliche Einbuße an Kasualien, bei denen musiziert zu werden pflegte.

Der Verfasser der Kantatentexte dieser Periode ist in den meisten Fällen Picander. Sein erster Zyklus von Kantatendichtungen lief vom ersten Advent 1724 bis zum ersten Advent 1725. Bach mag sich an ihn gewandt haben, weil er leicht und rasch schrieb und zugleich — wie er sich selbst rühmte — etwas von Musik verstand. Die Vorteile seiner Dichtungen werden aber durch Nachteile reichlich aufgehoben. Von einer poetischen Ausnützung der im Evangelium gebotenen Situation ist bei ihm keine Rede. Meistens schreibt er in den Tag hinein, so daß sich seine Texte in lauter Gemeinplätzen bewegen. Gewöhnlich sind sie so uncharakteristisch, daß man sie mit ganz geringfügigen Änderungen gerade so gut zu einem andern Sonntagsevangelium verwenden könnte. Als Probe seiner Banalität sei ein Rezitativ aus der Kantate „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" (Nr. 179) angeführt:

„Das heut'ge Christentum ist leider schlecht bestellt:
Die meisten Christen in der Welt sind laulichte Laodicäer
Und aufgeblas'ne Pharisäer, die sich von außen fromm bezeigen,
Und wie ein Schilf den Kopf zur Erde beugen.
Im Herzen aber steht ein stolzer Eigenruhm;
Sie gehen zwar ins Gotteshaus und tun daselbst die äußerlichen Pflichten,
Macht aber dies wohl einen Christen aus?
Nein! Heuchler könnens auch verrichten!"

Auch unter den Kantaten dieser Periode finden sich solche, die durch innerliche Merkmale so eng zusammengehören, daß man sie als Schwesterkantaten bezeichnen kann. Das ist z. B. bei den beiden Solokantaten „Wo gehest du hin?" (Nr. 166; auf den Sonntag Cantate) und „Wahrlich ich sage euch" (Nr. 86; Rogate) der Fall. Da die beiden Sonntage direkt aufeinander folgen, dürften die Werke zusammen entstanden sein.

In der Eingangsarie von „Wo gehest du hin?" zielt die ganze Begleitung auf die Darstellung des übernatürlich schwebenden Schrittes des angeredeten auferstandenen Gottessohnes hin:



Mit denselben Mitteln wird in der Matthäuspassion die Weissagung Jesu „Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen nach Galiläam" illustriert. Natürlich sind die Achtel ungebunden zu spielen. In der überschwenglichen Arie „Ich will an den Himmel denken und der Welt mein Herz nicht schenken" tritt eine Schrittbewegung im Baß auf. Sie ist für Bach durch die Worte „Wenn ich gehe oder stehe" gefordert. Silbernes, verführerisches Lachen hört man aus der Begleitung der Arie „Man nehme sich in acht, wenn das Glücke lacht" heraus[1].

Eigentümlich ist den beiden Schwesterkantaten das Verfahren, aus einem Choral eine Arie zu machen, indem man den Cantus firmus von Solostimmen ausgeführt mit freier Orchesterbegleitung einherziehen läßt. In der ersten ist es die Melodie „Ich bitte dich, Herr Jesu Christ", zu der die Streicher ein schwermütiges Motiv ausführen; in der zweiten wird der Choralvers:

[1] Das Thema dieser Arie findet sich auf S. 470 wiedergegeben.

„Und was der ewig' güt'ge Gott
In seinem Wort gesprochen hat,
Geschwor'n bei seinem Namen,
Das hält und gibt er g'wiß fürwahr ....“
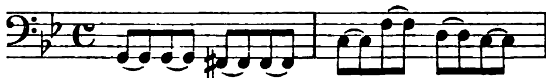
gesungen, und das Orchester liefert dazu eine merkwürdig satte und straffe dreistimmige Begleitung, die die Festigkeit des Wortes Gottes wirklich sinnenfällig wiedergibt[2].

Denselben Eindruck erweckt das als fünfstimmige Fuge gehaltene Eingangsarioso „Wahrlich ich sage euch! So ihr den Vater etwas bitten werdet in meinem Namen, so wird ers euch geben“. So sicher, wie sich der Gesang als fünfte Stimme in die Orchesterfuge hineinfindet, so sicher wird die Bitte im Namen Jesu ihre Erfüllung finden.

Mit seinen beiden lieblich-heiteren Arien „Ich will doch wohl Rosen brechen“ und „Gott hilft gewiß“ gehört dieses Werk zu den hervorragend populären Kantaten des Meisters.
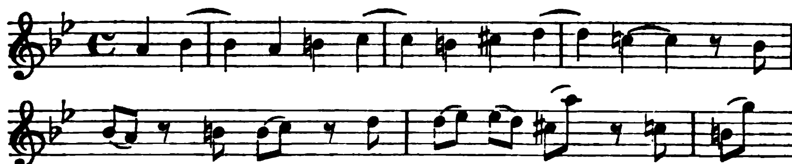
Auch den beiden monumentalen Musikdramen „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (Nr. 105) und „Schauet doch und sehet“ (Nr. 46), die Bach auf den IX. und X. Sonntag nach Trinitatis schuf, sieht man es an, daß sie zur selben Zeit entstanden sind. Ihre Eingangschöre gleichen sich insbesondere noch darin, daß die Schilderung einzig in der Instrumentalbegleitung liegt, während das Gesangliche merkwürdig einfach gehalten ist. Es ist ein ganz neuer Kantatentypus, der hier auftaucht.

Die Mittel, mit denen der Eingangschor von „Herr, gehe nicht ins Gericht“ arbeitet, sind ebenso einfach wie wirkungsvoll. Im Baß haben wir das angstvolle Beben:
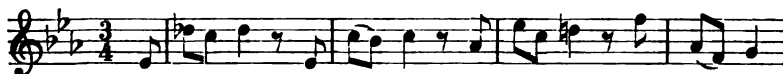


Das Thema, das die Oboen dazu aufführen, setzt sich aus zwei Motiven zusammen:

[2] Die Choralmelodie lasse man ja nicht durch eine Sopransolistin, sondern durch ein halbes Dutzend schöner Knabenstimmen wiedergeben. In der Begleitung von „Und was der ewig' güt'ge Gott“ müssen die Streicher zu den beiden Oboen hinzutreten, da die Figuren sonst keine hinreichende Festigkeit besitzen. Den Baß verstärke man durch ein Fagott, damit die Klangfarbe des Trios homogen wird.
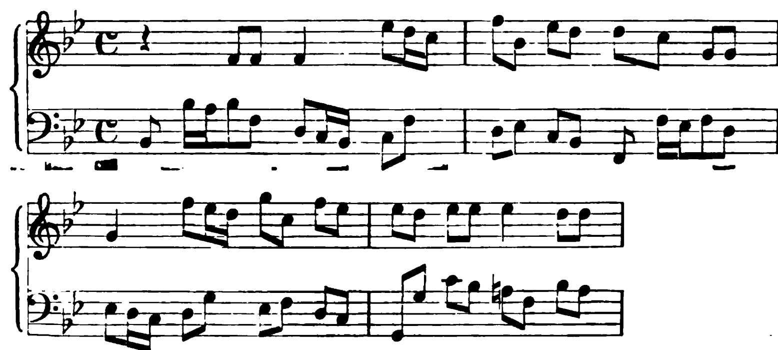


Das zweite Motiv dieses Themas besteht aus den bekannten klagenden Seufzern. Zur Erklärung des ersten ziehe man die andern Themen, in denen diese Art von Synkopen auftritt, in Betracht, wobei man finden wird, daß sie im Hintergrund immer die Vorstellung des Ziehens und Zerrens bergen[3]. Wenn diese Synkopen und Seufzer also richtig betont werden, sieht der Hörer den stöhnenden und widerstrebenden Menschen, den man vor den Richterstuhl schleppt.

In der Arie „Wie zittern und wanken der Sünden Gedanken“ taumelt die Oboe über den bebenden Figuren der Streicher dahin:

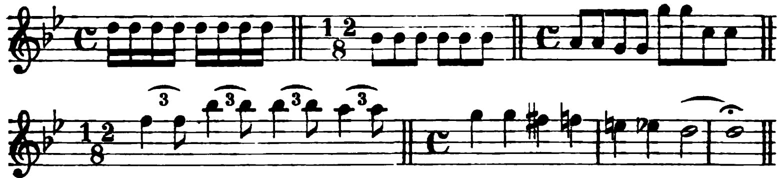


Zum Rezitativ-Arioso „Wohl aber dem, der seinen Bürgen weiß ..... wenn seine Sterbestunde schlägt“ läuten die Todesglocken, aber nicht traurig, sondern fröhlich. Die Freudigkeit steigert sich zur ungemessenen Lustigkeit in der Arie „Kann ich nur Jesum mir zum Freunde machen, so gilt der Mammon nichts bei mir“. Es ist, als ob ein Mensch in wildem Lauf seinem Gefängnis entstürzte. Das Hastige wirkt durch den Antagonismus zwischen der Oberstimme und dem Instrumentalbaß fast unerträglich:
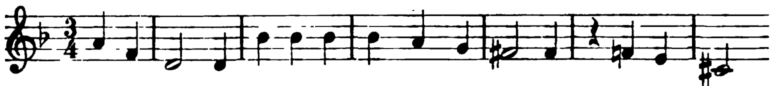


[3] Vergleiche z. B. das auf S. 535 angeführte Thema der Arie „Mein Jesu, ziehe mich nach dir“ aus der Kantate „Jesus nahm zu sich die Zwölfe“ (Nr. 22).

Im Schlußchoral „Nun ich weiß du wirst mich stillen“ erlebt man im Orchester den Übergang des angstvollen Bebens zum Frieden:
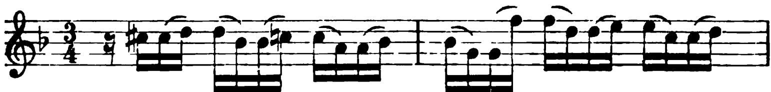


Der großartig deklamierte Anfangschor von „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“ (Nr. 46) nimmt sich in seinem ersten Teil wie eine Skizze zum Qui Tollis der Hmoll-Messe aus:



Im Orchester hört man fortwährend die Seufzer der Violen:
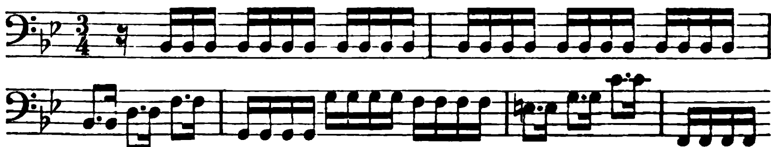


Die Flöten bringen dasselbe Motiv, aber in verdoppelter Bewegung:

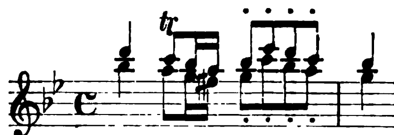


So steigt eine unermeßliche Klage gen Himmel auf.

Im Rezitativ „So klage, du zerstörte Gottesstadt“ ziehen die Streicher in langgezogenen Weherufen dahin, über denen die Flöten „des Eifers Wasserwogen“ darstellen, die über Jerusalem kommen sollen. Von dem grausigen Charakter der Arie „Dein Wetter zog sich auf von weitem“ gibt schon die Baßbewegung einen Begriff:



Das Thema der Flöten in der letzten Arie



erläutert den Text „Doch Jesus will auch bei der Strafe der Frommen Schild und Beistand sein; er sammelt sie als seine Schafe, als seine Küchlein liebreich ein . . . . ."[4]. Diese pastoraleartige Begleitung, in welcher die Oboe den Baß abgibt, ist von einzigartiger Schönheit. Innigere Musik hat Bach kaum jemals geschrieben. Sie kontrastiert auf das glücklichste mit dem düstern Charakter der vorhergehenden Nummern. Man beachte die herrliche Schilderung bei den Worten „Wenn Wetter der Rache".

Zu den dramatischen Werken des Meisters gehört ferner die Kantate auf Quasimodogeniti „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67). Dem machtvollen Eingangschor — an dem man die dreimalige Wiederholung des „Halt" beanstanden kann — folgt die Arie „Mein Jesus ist erstanden", ein rhythmisch ungemein reizvolles Stück, dessen kühn aufsteigende Figuren lebendig von der Auferstehung predigen. Das Hauptstück des Ganzen bildet aber die Baßarie „Friede sei mit euch".

Sie beginnt mit dem Tumultmotiv:

Plötzlich bricht der Lärm ab; in ruhiger Majestät zieht das Verklärungsmotiv einher:

Die Welt mit ihrer Angst versinkt. Der Auferstandene ist bei seinen Jüngern und tröstet sie mit seinem „Friede sei mit euch!" Nun

[4] Die Achtel in der Arie spiele man etwas leicht detachiert, dann wird der richtige Effekt erreicht.

mag das Weltgetümmel wieder losbrechen: sie singen dazu „Wohl uns, Jesus hilft uns kämpfen" .... „Jesus holet uns zum Frieden" ... „O Herr hilf und läß gelingen". Und jedesmal, wenn er ihnen sein „Friede sei mit euch" entbietet, schweigt der Tumult.

Das ist aber keine Arie mehr, sondern ein symphonisches Tongemälde. Der deutsche Bach reckt sich, um die Fesseln der italienischen Dekadenzkunst mit ihren Schablonen zu zersprengen. Vom dramatischen Geiste erleuchtet, sucht er den Weg zur einfachen, großen Kunst zurück, von der er ausgegangen, und will sich freie Formen schaffen.

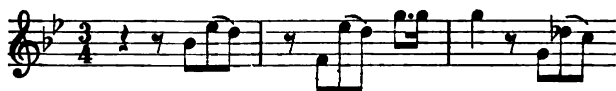
Auch in der Kantate auf den III. Sonntag nach Epiphanias „Herr, wie du willt" (Nr. 73) ist er auf dieser Bahn, wie die freie Arie „Herr, so du willt" erkennen läßt. Ihr Text besteht aus drei Sätzen:

„Herr, so du willt, so preßt ihr Todesschmerzen die Seufzer aus dem Herzen ...."
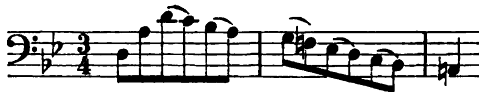
„Herr, so du willt, so lege meine Glieder in Staub und Asche nieder ...."

„Herr, so du willt, so schlagt ihr Leichenglocken ...."
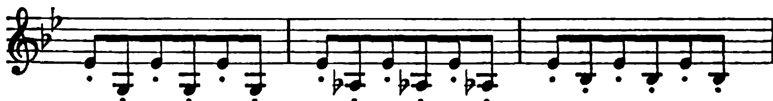
Beim ersten Satz hört man die Seufzer:



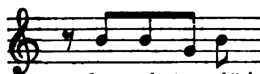
Dann sinken die Stimmen ins Grab:



Zum letzten ertönen die Leichenglocken:
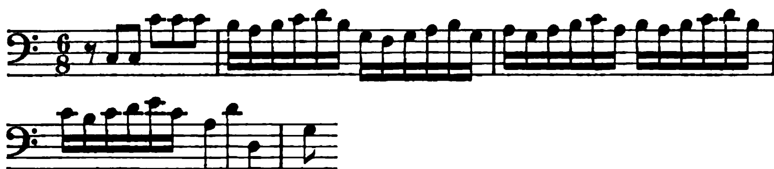


Sehr eindrucksvoll ist auch der Anfangschor. Orchester und Orgel mühen sich mit einem Motiv:



ab, das aus dem Anfang der Choralmelodie gebildet ist und merkwürdig an das Schicksalsmotiv aus Beethovens fünfter Symphonie erinnert. Sie wollen es dem Chor, der den durch Rezitative unterbrochenen Choral absingt, aufnötigen. Er widerstrebt. Zuletzt, da es immer dringender wiederkehrt, ergibt er sich und wiederholt es zu dreien Malen, womit das Stück sein Ende erreicht. Fast übersieht man über diesen dramatischen Schönheiten die liebliche Tenorarie „Ach senke doch den Geist der Freuden dem Herzen ein" mit ihren sanft herniederschwebenden Sechzehnteln.
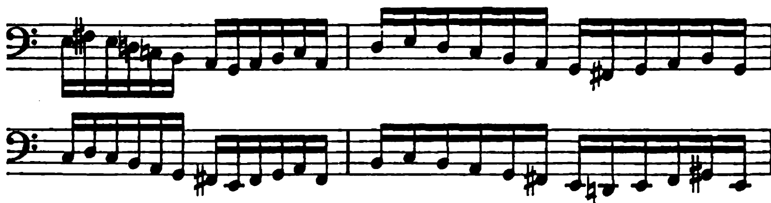
Aber der Kampf, den der Riese um seine Freiheit führte, war vergebens. In der Michaelis-Kantate „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) verliert er ihn. Der erste Chor schildert den Kampf des Satans und seines Heeres wider den Erzengel Michael[5]. In gewaltigen Windungen streben die Drachenleiber empor:



Bei den Worten

„Aber Michael bezwingt,
Und die Schar, die ihn umringt,
Stürzt des Satans Grausamkeit . . . ."
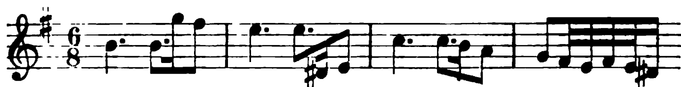
kehrt sich das Motiv um, und die bewegte und verzerrte Masse sinkt unaufhaltsam zur Tiefe hinab:



[5] Davon berichtet der 9. Vers der Epistel St. Judä.

Da fährt Bach mit einem breiten Pinselstrich über das genial hingeworfene Bild und zerstört es. Am Schluß, wo Satans Heer gefallen ist, schreibt er Dal Segno vor, läßt den ersten Teil — „Es erhub sich ein Streit" — wiederholen und schließt damit[6]. Dieses geistlose wider den Text und die Musik gehende da capo, das er aus blinder Gewohnheit anbringt, zeigt, wie wehrlos dieser einzigartige Geist den Formeln und Satzungen seiner Zeit gegenübersteht. Das ganze tragische Schicksal der Bachschen Kunst liegt in diesem einen Dal Segno. Es muß irgendwie in dem Wesen der malerischen Auffassung der Musik begründet sein, daß ihre beiden größten Vertreter, der Thomaskantor und Berlioz, für manche Dinge, die ein ganz mittelmäßiges Talent wahrnehmen würde, unempfindlich sind.

Die Musik der Arie „Bleibt ihr Engel, bleibt bei mir" ist natürlich eine Ausführung des graziösen Engelmotivs:



Dazu bläst die Trompete den Choral „Ach Gott laß dein lieb' Engelein". Dieser verschuldet die sogar für Bach etwas beträchtliche Ausdehnung des Stückes. Man darf also das vorgeschriebene Adagio nicht allzu langsam nehmen. Wunderbar feierlich wirkt der mit freier Orchesterbegleitung ausgestattete Schlußchoral „Laß dein Engel mit mir fahren".
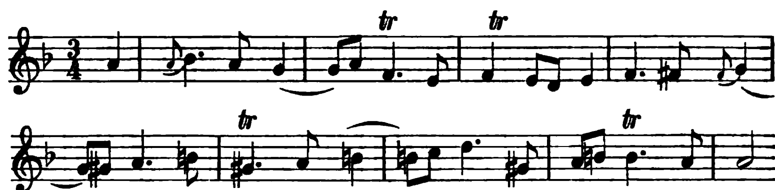
Unter den übrigen dramatischen Kantaten aus dieser Zeit findet sich keine mehr, die äußerlich ein so geschlossenes Ganzes böte, wie „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105) und „Schauet doch und sehet" (Nr. 46). Sie setzen sich aus einzelnen Stücken zusammen. Aber diese sind oft von so gewaltiger Wirkung, daß man das Fehlen eines inneren Zusammenschlusses gar nicht gewahr wird.

Der erste Chor der zweiteiligen Choralkantate auf den I. Sonntag nach Trinitatis „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Nr. 20; erste Komposition) ist in der Form einer französischen Ouvertüre gehalten. Das Vivace setzt erst mit „O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit!" ein und

[6] Schon um des folgenden Rezitativs: „Gottlob! der Drache liegt!" willen hätte er nicht mit der Wiederholung des unentschiedenen Kampfes schließen dürfen!
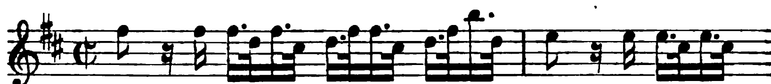
ist dann im Verhältnis zum ersten Grave etwas gar kurz geraten[7]. Die Wirkung dieses Chores beruht auf der Lebendigkeit der orchestralen Begleitung und der elementaren Einfachheit der Choralfiguration.

In der Arie „O Ewigkeit du machst mir bange" herrscht das Seufzermotiv. Natürlich läßt Bach in der Arie „Wacht auf! Wacht auf! .... eh die Posaune schallt" diese dennoch, der Musik wegen, erklingen. Die schöne Trompetenpartie, die er ihr zuweist, entschuldigt ihn auch vor dem strengsten ästhetischen Kritiker. Bis zum Übermaß charakteristisch ist die musikalische Textdarstellung in der Altarie: „O Mensch, errette deine Seele, entfliehe Satans Sklaverei!":



So realistisch ist das angstvolle Davonstürzen wohl nirgends sonst in Tönen geschildert[8].

Die Eingangsarie der Kantate auf den IX. Sonntag nach Trinitatis „Tue Rechnung! Donnerwort, das die Felsen selbst zerspaltet" (Nr. 168; Franckscher Text) bleibt zunächst rätselhaft. Man weiß nicht, was die Bewegung der Streicher
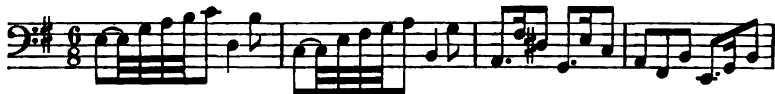


bedeuten soll. Am nächsten liegt der Vergleich mit der Geißelungs-Arie „Erbarm es Gott" in der Matthäuspassion. Und wirklich symbolisiert die Figur auch hier aufeinanderfolgende Schläge. Bach erinnert sich des Spruches, der seinem Textdichter vorgeschwebt hat, „Ist mein Wort nicht ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?"[9] und

[7] Die Schlußworte des Verses wollen zur Wiederkehr des Grave nicht passen. Jedenfalls ist die Anwendung der Ouvertürenform auf den Choralchor hier nicht ganz glücklich.

[8] Die Arientexte sind zum Teil aus den übrigen Strophen des Ristschen Chorals gebildet.

[9] Jeremia 23, Vers 29.

läßt darum Hammerschläge herniedersausen. Mit der richtigen Lebhaftigkeit aufgeführt, macht das Stück großen Eindruck. Daß die Musik zur Arie „Kapital und Interessen meiner Schulden groß und klein, müssen einst verrechnet sein“ nicht sehr zu Herzen geht, kann weiter nicht wundernehmen. Faszinierend wirkt hingegen die titanenhafte Anstrengung, die in der Baßbegleitung der Arie „Herz, zerreiß des Mammons Ketten“ ausgedrückt ist:
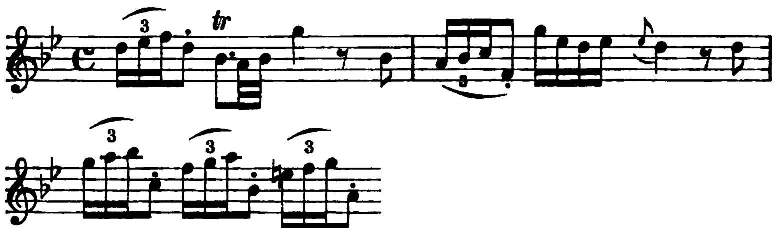


Grausig klingt das Wort „Bann“ in dem Anfangsduett der Kantate auf Exaudi „Sie werden euch in den Bann tun“ (Nr. 44). Zur Steigerung des Eindrucks des Schrecklichen treten in den Instrumentalbässen Quintengänge wie



auf, die durch die Figuren der zweiten Oboe noch besonders hervorgehoben werden. Der Chor setzt auf „Es kommt aber die Zeit, daß, wer euch töten wird“ ein.

Das Thema der Arie „Es ist und bleibt der Christen Trost“ verblüfft auf den ersten Blick:



Aber der Fortgang erklärt diese jubilierenden Triolen. Er redet vom „Lachen der Freudensonne“. An dieses Wort klammerte sich Bach, um charakteristische Musik schaffen zu können.

In dem Anfangschor der Kantate auf den III. Sonntag nach Epiphanias „Alles nur nach Gottes Willen“ (Nr. 72; Franckscher Text) ist das musikalische Hauptmotiv aus einem nebensächlichen Worte des Textes geholt. Es ist das Wort „Zeit“: „Alles nur

nach Gottes Willen ... so bei gut als böser Zeit". Bach stellt es dar wie in der Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende, hin geht die Zeit, her kommt der Tod" (Nr. 27): durch Pendelschläge. Darum zieht sich der monotone, auch vom übrigen Orchester unterstützte Baßrhythmus:

vom Anfang bis zum Ende des Chores hin. Zu diesem großen Tick-Tack singt der Chor den ergreifenden Text.

In dem fast tanzartig bewegten Vorspiel der Arie „Mein Jesus will es tun" wiederholt es sich mehrmals, daß die Oberstimmen plötzlich auf einem Akkord ruhen und der Baß das Thema

derweilen an sich reißt. Die einzige Arie, in der dies noch vorkommt, ist „Wirf mein Herze, wirf dich noch, in des Höchsten Liebesarme" aus der Kantate „Mein Gott, wie lang, ach lange" (Nr. 155). Dort, in jenem leidenschaftlichen Stück, stellt es das Ruhen des Herzens in Gottes Armen dar. Durch die musikalische Übereinstimmung aufmerksam gemacht, verfolge man nun den Text der Arie „Mein Jesus will es tun" ..... Alsbald stellt sich der Satz ein: „Obgleich dein Herze liegt in viel Bekümmernissen, soll es doch sanft und still in seinen Armen ruhen" ... Das ist einer der Fälle, wo die Bachsche Musik durch den Vergleich zweier ganz auseinanderliegenden Stücke sichergestellt wird.

Das Thema der Eingangsarie in der Sexagesimä-Kantate „Leichtgesinnte Flattergeister" (Nr. 181) lautet:

Es wird nicht ausgeführt, sondern immer nur wiederholt. Fast möchte man meinen, daß Bach darin die Flattergeister, von denen

das Sonntagsevangelium (Luk. 8, Vers 4—15) redet — die Vögel des Himmels, die den Samen aufpicken —, abbilden will. Unwillkürlich sieht man eine Schar von Krähen, die sich mit schlagenden Flügeln, steif ausgestreckten Füßen auf einem Feld niederlassen.

Die „schädlichen Dornen" werden durch die Baßstakkati der folgenden Arie symbolisiert. Ein wohlklingender Schlußchor „Laß Höchster uns zu allen Zeiten" erlöst den Hörer von der fast allzu drastischen Musik.

Ganz symbolisch gehalten ist der Anfangschor der Kantate auf den XIII. Sonntag nach Trinitatis „Du sollst Gott deinen Herrn lieben" (Nr. 77). Als Bibelleser erinnert sich Bach, daß die Antwort Jesu auf die Frage nach dem größten unter den Geboten mit dem Bemerken schließt, daß in dem Liebesgebot das ganze Gesetz und die Propheten hängen[10]. Das wird in der Musik dadurch dargestellt, daß der Chor, der das neue Gebot verkündigt, vom instrumental ausgeführten Cantus firmus des Chorals „Dies sind die heilgen zehn Gebot" eingeschlossen wird. Die Trompete, um die kleinen Gebote zu repräsentieren, gibt ihn in Viertelbewegung wieder; im Posaun-Baß der Orgel erscheint er in halben Noten, womit die großen Gebote dargestellt sind. Dazwischen bilden die Instrumente die allerkleinsten Gebote, die „Tüttel des Gesetzes" ab, indem sie sich mit dem Anfangsmotiv der Melodie beschäftigen. Wie Jesus sein neues Liebesgebot aus dem alten Gesetz gewann, so bildet Bach das Thema seines Chors aus den Anfangsintervallen des alten Chorals. Leider gab der Fortgang des Textes dem Meister keine Gelegenheit, eine besonders fesselnde Musik zu schaffen.

Die Dichtungen der beiden Kantaten „Erforsche mich Gott" (Nr. 136; VIII. Sonntag nach Trinitatis) und „Nimm was dein ist" (Nr. 144; Septuagesimä) scheinen ihn vollends so wenig angeregt zu haben, daß er fast lauter alte Musik dazu verwandte,

[10] Matth. 22, Vers 34—40. In der lukanischen Version (10, 23—37), welche als Sonntagsevangelium vorgeschrieben und die in der Kantatendichtung verwandt ist, fehlt dieser Schlußsatz. Hier sieht man recht deutlich, welch' weite Wanderungen Bach zuweilen zurücklegt, um den gesuchten charakteristischen Gedanken für die Musik zu holen und wie er nicht davor zurückschreckt, das eigentliche Gebiet des Textes zu verlassen, wenn er darüber hinaus etwas Brauchbares entdeckt.

wie aus den Schwächen der Deklamation ersichtlich wird[11]. Als Original interessiert eigentlich nur der motettenhafte Chor „Nimm was dein ist und gehe hin", in welchem die Instrumentalbässe sich mit der Wiedergabe des „Gehe hin!" verweilen:



In eine neue Welt führt die Misericordias-Kantate „Du Hirte Israel, höre!" (Nr. 104) ein. Ist der Meister, der hier in der weichsten Lyrik schwelgt, wirklich derselbe, der sonst seine Musik fast übermäßig charakteristisch gestaltet? Liebliche Triolenbewegung beherrscht den ersten Chor und die Schlußarie „Beglückte Herde". Ein reizendes Bild der Eile malen die Oboen in der Arie „Verbirgt mein Hirte sich zu lange ..... mein schwacher Schritt eilt dennoch fort". Entzückender Wohllaut und formvollendete Anmut sichern diesem Werke eine unmittelbare Wirkung auf jedes Publikum. Es gehört zu denjenigen, mit denen man den Menschen die Furcht vor Bach benimmt.

Die Kantate auf den Johannistag „Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe" (Nr. 167) und die auf den XVII. Sonntag nach Trinitatis „Bringet dem Herrn Ehre seines Namen" (Nr. 148) sind ebenfalls anmutig-einfach gehalten. Von besonderer Wirkung ist der Schlußchoral der ersteren „Sei Lob und Preis" mit der freudig-bewegten Orchesterbegleitung.

Der schöne Text der Kantate auf den Sonntag nach Weihnachten „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende" (Nr. 28) ist von Neumeister. Man merkt es der Musik an, daß der Meister mit Liebe daran arbeitete. Die Worte vom Scheiden des alten und „dem herrlichen Anrücken" des neuen Jahres begleitet er mit einem heiteren Ballett in Moll:
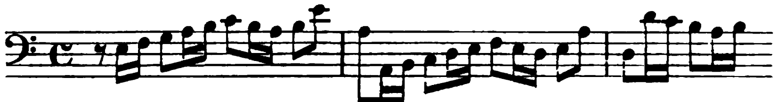
---

[11] Nicht original ist sicherlich der Chor „Erforsche mich Gott". In dem »In Gloria Dei Patris« der Adur-Messe wirkt er viel natürlicher, obwohl er dort ebenfalls irgendwoher entlehnt zu sein scheint. Auch das kraftvolle, stolze Thema des Duetts „Uns treffen zwar der Sünden Flecken" ist diesem Texte von Haus aus fremd.

Von den beiden Arien der Kantate „Nimm was dein ist" kann man ruhig sagen, daß der Meister sie bei klarer Überlegung so nicht deklamiert haben kann, daß sie sich aber wohl erklären, wenn der Text später untergelegt worden ist.



Dann kommt ein schlichter Motettenchor über „Nun lob' mein Seel' den Herren", in welchem die Instrumente nur die Singstimmen verstärken. Am Schluß dieses Stückes vermerkt Bach: „174 Takte!"

Die beiden Chöre der Neujahrskantatate „Herr Gott dich loben wir" (Nr. 16) sind mehr populär-effektvoll gehalten. In dem ersten bewegt sich der Orchesterbaß nur im Rhythmus des Freudenmotivs:



Der zweite stellt dem Tutti Zwischensätze für Solobaß entgegen.

Daß das Mystische in den Werken dieser Epoche so zurücktritt, iegt wohl an den Texten. In zwei Kantaten wird die Todessehnsucht verherrlicht. Die erste „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (Nr. 157) — Solokantate für Tenor und Baß — ist für Mariä Reinigung bestimmt. In seiner symphonischen Begleitung erinnert das Eingangsduett an die erste Arie von „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" (Nr. 22). Dann flutet das Freudenlicht immer heller über die Todeserwartung herein. Die Arie „Ich halte meinen Jesum feste" klingt schon wie ein himmlischer Reigen. In der Schlußarie „Ja, ja ich halte Jesum feste" bricht dann eine fast ausgelassene Heiterkeit hervor.

Aus Picanders Gedichten wissen wir, daß diese herrliche Kantate am 2. Februar 1727 bei dem Feste Mariä Reinigung aufgeführt wurde, und daß sie der Meister vier Tage später bei der Trauerfeierlichkeit für den hochbetagt verstorbenen Kammerherrn Johann Christian von Pönickau verwandte[12].

Von Tod und Jugend predigt die Kantate für den XVI. Sonntag nach Trinitatis „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8), die auf das Evangelium vom Jüngling zu Nain (Luk. 7, Vers 11—17) geschrieben ist. Die Sonne scheint heiter auf die Felder, da sie den Sohn der Witwe zum Tor heraustragen; mit

[12] Siehe Spitta II, S. 243.

den Glocken, die vom Turm erklingen, läuten die Blümlein der Wiese, und das Zirpen und Summen von nah und fern stimmt sich darauf ein. So wirkt das instrumentale Tonbild in Edur, von dem Spitta sagt, es sei aus Glockenklang und Blumenduft gewoben und atme die Stimmung eines Kirchhofs im Frühling.

In der Arie „Was willst du dich mein Geist entsetzen, wenn meine letzte Stunde schlägt" ertönt das Sterbeglöcklein in Moll, als zögen dunkle Wolkenschatten über die eben noch lachende Au dahin. Sie werden gebannt in der Arie „Doch weichet ihr tollen, vergeblichen Sorgen .... mich rufet mein Jesus, wer sollte nicht gehn? ... mich rufet mein Jesus, wer sollte nicht gehn? ....", in welcher eine jubilierende Flöte die Streicher und Singstimme in einer eilenden Gigue mit sich fortreißt.

Dieses Prachtwerk darf man nur mit einem wirklich guten und auf Bach eingespielten Orchester aufzuführen wagen. Es ist dies eine der nicht allzu häufigen Kirchenkantaten, in der Bach die dynamischen Zeichen und die Phrasierung auf das peinlichste angibt. Das will heißen, daß er es mit der Wiedergabe besonders genau genommen haben will.

XXVIII. Die Trauerode und die Matthäuspassion.

B. G. XIII³: Die Trauerode.
B. G. IV: Die Matthäuspassion.

Als die Kurfürstin-Königin Christiane Eberhardine am 7. September 1727 starb, trauerte ganz Sachsen um sie, nicht nur in der vom Hofe verordneten viermonatigen Landestrauer, sondern in aufrichtiger Herzenstrauer. Seitdem ihr Gemahl anno 1697 zum katholischen Glauben übergetreten war, um König von Polen zu werden, hatte sie ihr Leben fern von ihm in stiller Zurückgezogenheit zugebracht. Das Volk hatte die Dulderin fast wie eine Heilige verehrt[1].

[1] Über Christiane Eberhardine siehe Spitta II, S. 446.

Die Trauerfeierlichkeit, welche am 17. Oktober in der Paulinerkirche abgehalten wurde, war nicht vom Magistrat und auch nicht vom Konsistorium veranstaltet worden, sondern entsprang einer privaten Anregung. Ein gewisser Hans Carl von Kirchbach, Assessor am Oberberggericht zu Freiberg, hatte bei Hofe um die Erlaubnis nachgesucht, eine „Ovation" für die Verstorbene abzuhalten. Da die Paulinerkirche, in welcher die Feier stattfinden sollte, Universitätskirche war, gingen die Einladungen vom Rektor aus. Den Text der Trauerode hatte der Veranstalter bei Gottsched bestellt. Mit der Musik hätte er eigentlich den Leiter der Universitätsgottesdienste, Görner, betrauen sollen. Als der Senat erfuhr, daß er den Thomaskantor damit beauftragt hatte, wollte er ihn zwingen die Bestellung rückgängig zu machen. Die Verhandlungen endigten damit, daß Bach die Erlaubnis erhielt, die Komposition aufzuführen, wobei aber ausdrücklich betont wurde, daß es sich nur um eine einmalige Vergünstigung handle, aus der er nie ein Recht auf Lieferungen für akademische Feiern herleiten dürfe; für die ausfallende Bestellung mußte Herr von Kirchbach Görner mit zwölf Talern entschädigen[2].

Der Titel der Bachschen Partitur lautet:

Trauer-Musik, so bey der Lob- und Trauer-Rede, welche auff das Absterben Jhro Königl. Maj. und Churf. Durchl. zu Sachsen, Frauen Christianen, Eberhardinen, Königin in Pohlen ..... und Churfürstin zu Sachsen ..... geb. Markgräfin zu Brandenburg Bayreuth, von dem Hochwohlgeb. Herrn von Kirchbach in der Pauliner Kirche zu Leipzig gehalten wurde, aufgeführet worden von Joh. Seb. Bach ao 1727 d. 18 Oct."

Das von Bach angegebene Datum der Feierlichkeit ist falsch; sie fand am Tage vorher statt[3]. Bei dem Fine steht der 15. Oktober vermerkt. Der Meister ist mit der Komposition also erst zwei Tage vor der Aufführung fertig geworden. Die Einstudierung des Werkes kann demnach keine sehr gründliche gewesen sein.

Gottscheds Ode ist korrekt, aber ohne jede Tiefe und Poesie. Man beachte, daß darin von dem Schmerz des trauernden Gatten nicht die Rede ist. Der Textdichter durfte davon nicht sprechen, da jedermann wußte, wie unglücklich diese Ehe gewesen war und

---

[2] S. 111.

[3] Ein Bericht über die Trauerfeier findet sich in Siculs „Das thränende Leipzig" (1727). Siehe Spitta II, S. 447.

wie schwere Kränkung die fürstliche Frau von ihrem Gatten erfahren hatte.

Trotzdem der Text strophisch gehalten war, beschloß Bach, ihn „modern" zu behandeln und die Strophen in der Form italienischer Rezitative und Arien zu komponieren. Die hieraus entstehenden technischen Schwierigkeiten hat er sehr geschickt gelöst.

Von der Musik der Trauerode war schon Forkel entzückt. „Die Chöre dieses Werkes", schreibt er in seiner Biographie, „sind so anziehend, daß wer einmal angefangen hat, einen durchzuspielen, nicht davon kommen wird, ohne ihn geendigt zu haben"[4].

Die Begleitung des ersten Chores „Laß Fürstin, laß noch einen Strahl" verläuft von Anfang bis zu Ende im Feierlichkeitsrhythmus. Der Hörer wird von den in majestätischer Bewegung getragenen, düsteren Harmonien so ergriffen, daß er sich von der Länge dieses Chores keine Rechenschaft mehr ablegt.

In den beiden folgenden Stücken herrscht das Motiv des edlen Schmerzes vor. Immerfort lassen die Violinen in der Arie „Verstummt, ihr holden Saiten" ein Seufzen und Schluchzen hören:

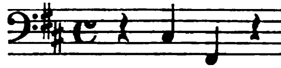
Ergreifend wirkt das Rezitativ:

„Der Glocken bebendes Getön
Soll uns'rer trüben Seelen Schrecken
Durch ihr geschwungnes Erze wecken,
Und uns durch Mark und Adern gehn.
O, könnte nur dies bange Klingen,
Davon das Ohr uns täglich gellt,
Der ganzen Europäerwelt
Ein Zeugnis uns'res Jammers bringen."

Während der Alt diese Worte singt, läßt das Orchester die Glocken ertönen. Die ganz kleinen beginnen; dann setzen die größeren nach der Tiefe zu ein, bis zuletzt der Baß dumpf dazu tritt. Beim Aufhören des Geläutes schweigen zuerst die Flöten, dann die Oboen,

[4] Forkel S. 36. Der Anfang des obigen Zitats ist aus dem Zusammenhang ergänzt.
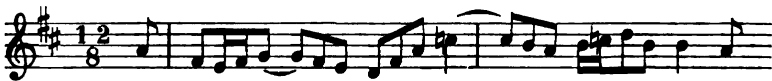
dann die Violinen und die Violen, hierauf die beiden Gamben schließlich die Lauten, bis zuletzt nur der Baß



nachklingt.

Diese Darstellung des Einsetzens und Aufhörens des Geläutes ist so realistisch gehalten, wie die des Wogenspiels eines dahineilenden Flusses in der Kantate „Christ unser Herr zum Jordan kam" (Nr. 7). Das Klingen der Todesglocken in der Kantate „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8) hingegen, stellt mehr eine musikalisch idealisierte Schilderung dar. Darum kann Bach es auch in einem großen Tonstück ausführen. In der Trauerode aber gehört die Kürze zur Wirkung der Schilderung. Das Stück zählt nur elf Takte.

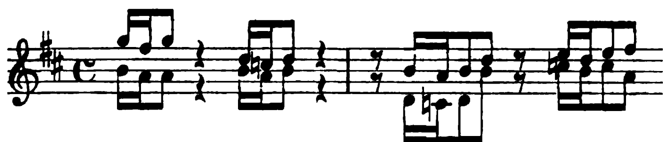
In dem Augenblicke, wo der „Glocken bebendes Getön" verhallt, ist der Tod und des Todes Schmerz überwunden. Über der Musik liegt hinfort ein Hauch der Verklärung. Das Thema der Gamben in der Arie „Wie starb die Heldin so vergnügt" schließt ein Lächeln überirdischer Heiterkeit in sich ein:
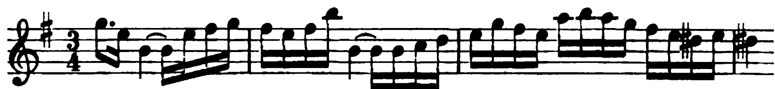


„Ach selig, wessen großer Geist sich über die Natur erhebet, vor Gruft und Särgen nicht erbebet, wenn ihn sein Schöpfer scheiden heißt" lautet der Schluß des folgenden Rezitativs. Den Frieden, mit dem die, so überwunden haben, am Gestade der Ewigkeit landen, schildert Bach durch ein wundervoll ruhiges Wogen des Basses, das von Anfang bis zum Schluß des Stückes anhält:



Der Gang der beiden Oboe d'amore, der von diesen friedvollen Wellen getragen wird, nimmt sich wie eine Verklärung des Freudenmotivs aus:



In der Arie „Der Ewigkeit saphirnes Haus zieht, Fürstin, deine heitern Blicke von unsrer Niedrigkeit zurücke" redet der Mystiker Bach die Sprache der Überschwenglichkeit. Über einer einfachen Begleitung ziehen die Tonarabesken der Flöte wie in sel'gem Reigen einher:



Außer diesen Soli zählt das Werk noch zwei herrliche Chöre; der eine — „An dir, du Vorbild großer Frauen" — ist fugiert gearbeitet; der andere — der Schlußchor „O Königin, du stirbest nicht" — ist einfach liedmäßig gehalten und fließt in sanfter Triolenbewegung dahin.

In der Orchestrierung der Trauerode erstrebt Bach durch die Verwendung der Oboe d'amore, Gamben und Lauten eine ganz eigentümliche Klangfärbung, die in unsern Aufführungen aber meistens nicht realisiert wird, weil Gamben- und Lautenspieler schwer zu beschaffen sind und die Partien also den gewöhnlichen Streichinstrumenten überlassen werden müssen.

Sehr interessant ist die Tatsache, daß der Meister die Lautenisten, weil sie einmal da sind, in den Stücken, wo sie keine obligate Partie auszuführen haben, die Orchesterbässe verstärken läßt. Man ersieht hieraus, wie sehr es ihm auf ein klares Herausarbeiten der fundamentalen Tonfigur ankam. Hätte er über die Mittel und den Platz verfügt, so würde er auch in den Kantaten wohl des öfteren Lautenisten zur Ausführung des Continuo mit herangezogen haben.

Mit den Originalstimmen ist leider auch die bezifferte Orgelstimme verloren gegangen. Die autographe Partitur weist eine bis zur Unleserlichkeit flüchtige Schrift auf, wie sich das bei der Vollendung einer so großen Komposition innerhalb zweier oder dreier Wochen von selbst versteht.

Ein großes Verdienst um dieses herrliche Werk hat sich Rust

erworben, indem er ihm in der Ausgabe der Bachgesellschaft eine von ihm herrührende Umdichtung auf Allerseelen vordruckte, die man den heutigen Aufführungen allgemein zugrunde legt, da es doch nicht gut angeht, jede Wiedergabe der Trauerode zu einer Gedächtnisfeier für Christiane Eberhardine zu gestalten.

Als Bach im Herbst 1728 mit der Komposition der Matthäuspassion begann, erhielt er, Mitte November, die Kunde von dem Ableben seines Freundes, des Fürsten Leopold zu Cöthen, und zugleich den Auftrag, sich mit einer Trauermusik auf die feierliche Beisetzung in der Fürstengruft bereit zu halten. Diese wird wohl etwa drei Monate nach dem Tode stattgefunden haben; das genaue Datum ist nicht bekannt.

Natürlich konnte der Meister nicht daran denken, neben der Matthäuspassion noch ein anderes Werk in der Eile auszuarbeiten. Er bat daher Picander, den Text der Trauermusik so abzufassen, daß er den fertiggestellten Teilen der Matthäuspassion untergelegt werden könnte. So setzte sich das bei der Beisetzung des Fürsten Leopold aufgeführte Werk aus acht Arien und dem Schlußchor der Matthäuspassion zusammen. Für den Text des Eingangschores „Klagt Kinder, klagt es aller Welt" benutzte der Meister den ersten Chor der Trauerode, woraus sich ergibt, daß der erste Chor der Matthäuspassion damals noch nicht vollendet war.

Das war die doppelchörige Trauermusik, deren Partitur Forkel besaß. Merkwürdig bleibt, daß er die Identität dieser Musik mit der der Matthäuspassion anscheinend nicht bemerkt hat, da er dies sonst wohl erwähnt haben würde. Spitta vermutet, daß er die Matthäuspassion nur ganz oberflächlich kannte.

Als man nach Forkels Tod, 1818, seinen Nachlaß an musikalischen Handschriften inventarisierte, fand sich das Autograph der Cöthener Trauermusik nicht mehr darunter und hat sich seither auch nicht wieder gefunden. Lange beklagte man den Verlust eines der herrlichsten Werke Bachs, bis Rust, anno 1870, in der Vorrede zu B. G. XX², auf Grund des erhaltenen Textes nachwies, daß wir es in der Matthäuspassion besitzen.

Vergleicht man die beiden Texte, so ist man erstaunt, zu sehen, mit welch' oberflächlicher Anpassung Bach sich zufrieden gab. Man denke sich die Worte „Geh' Leopold, zu deiner Ruhe" auf die Weise der Tenorarie aus der Matthäuspassion „Ich will bei meinem

Jesu wachen" gesungen! Wenn es schon um die Deklamation so steht, begreift sich, daß die Umdichtung auf die poetischen und malerischen Intentionen der Musik nicht die mindeste Rücksicht nahm. Es ist kaum glaublich, daß der Bach, der die Matthäuspassion geschrieben hat, und der, der diese Musik mit allem, was sie ausdrückt, in der Parodie mit Füßen trat, ein und dieselbe Persönlichkeit sind.

Der Text der Matthäuspassion ist auf das sorgfältigste ausgearbeitet. Bach mochte die Passionsdichtung, die ihm Picander anno 1725 geliefert hatte[5], in zu schlechtem Andenken haben, um ihm auch diesmal freie Hand zu lassen. Man hat den Eindruck, daß er den Plan des Werkes bis in die Einzelheiten entwarf, und daß Picander geradezu unter seiner Aufsicht arbeitete.

Von der Brockesschen Dichtung übernahm er die „Tochter Zion"[6]. Für die Arientexte ließ er Picander gewisse poetische Gedanken aus den Dichtungen seines Weimarer Librettisten Franck verwenden. Auch einzelne Ideen aus der Passion von 1725 wurden — in verbesserter Form — wieder aufgegriffen.

Der dramatische Entwurf ist feinsinnig und schlicht zugleich. Die Passionsgeschichte wird in eine Folge von Bildern zerlegt. An den charakteristischen Punkten bricht die Erzählung ab, und die Szene, die sich eben abgespielt hat, wird Gegenstand frommer Betrachtung. Diese spricht sich in Arien, denen gewöhnlich ein ariosohaftes Rezitativ vorhergeht, aus. An kleineren Ruhepunkten werden die Gefühle der beschauenden Gläubigen in Choralversen ausgedrückt. Ihre Auswahl fiel Bach zu, da ein Dichter aus jener Zeit, der etwas auf sich hielt, sich nicht mit einer solchen untergeordneten Aufgabe abgeben konnte. Aber gerade in dieser Einfügung von Choralstrophen zeigt sich der dichterische Sinn Bachs in seiner wahren Tiefe. Es ist unmöglich, in dem ganzen deutschen Kirchenliederschatz einen Vers zu entdecken, der die betreffende Stelle besser ausfüllen würde als der, den Bach dazu ausersah.

Im ganzen zerfällt die Matthäuspassion in etwa vierundzwanzig Szenen: zwölf kleine, die durch Choräle bezeichnet werden, und zwölf größere, bei denen der Hörer während der Arien verweilt. Die

---

[5] Über die Passion von 1725 siehe S. 555.

[6] Über die Brockessche Dichtung und ihre Bedeutung für die Bachschen Passionen siehe S. 85 ff.
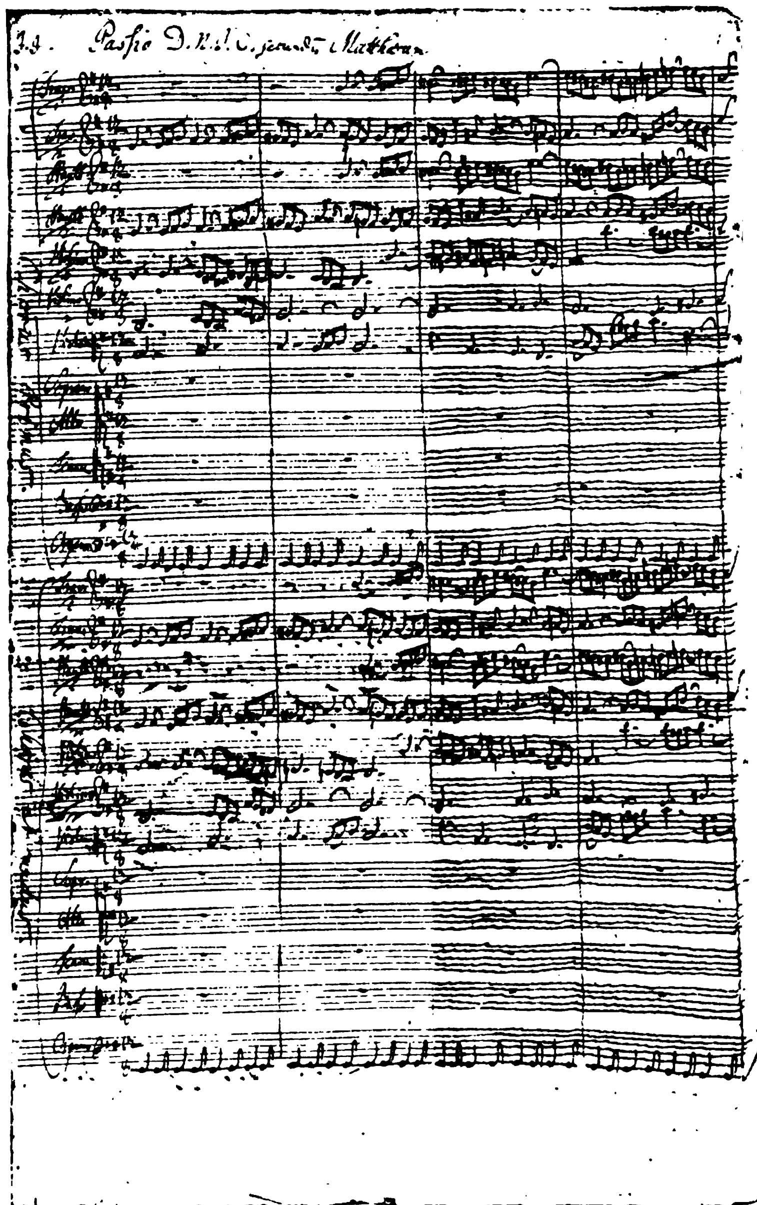
Aufgabe, die Passionshandlung darzustellen und zugleich fromme Anteilnahme zu Worte kommen zu lassen, ist in der denkbar vollendetsten Weise gelöst. Je mehr man sich den dramatischen Aufriß der Matthäuspassion vergegenwärtigt, desto mehr kommt man zur Überzeugung, daß er ein Wunderwerk ist.

Die Mitarbeit des Komponisten war ein guter Ansporn für Picander. Er hat in der Matthäuspassion sein Bestes geleistet. Die Sprache ist lebendig und äußerst bilderreich. Geschmacklosigkeiten im Ausdruck, die bei ihm sonst so störend wirken, kommen hier nur selten vor. Bachs Gehilfe erfaßt die Situation in knappen Worten und stellt schlichte, oft zugleich wirklich tiefe Betrachtungen darüber an. Die Texte zu den ariosohaften Rezitativen sind wohl das vorzüglichste, was er überhaupt geschaffen hat. Sie wirken schon bei der bloßen Lektüre wie Musik.

Beim Durchgehen der Matthäuspassion kann man nicht umhin zu bedauern, daß Bach und Picander nicht einmal auch einen Jahrgang Kantatentexte miteinander ausgearbeitet haben, zu dem der eine die Tiefe seiner frommen Gedanken, der andere die Gewandtheit und den Reichtum seiner Sprache beigesteuert hätte.

Auch als der Text schon fertig vorlag, brachte Bach noch Änderungen an. Picander hatte sich den Eingang als Arie mit Chor gedacht, gerade so wie das erste Stück des zweiten Teils. Seiner Auffassung zufolge waren die Worte „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen!" und „Sehet ... den Bräutigam! seht ihn! ... als wie ein Lamm!" von der Tochter Zion zu singen, während dem Chor nur die Zwischenrufe „Wen? ... Wie? ... Was?" zufielen. Der Musiker Bach empfand anders. Er sah, wie man Jesum durch die Stadt zum Kreuze führte; sein Auge erblickte die Volkshaufen, die sich durch die Straßen wälzten; er hörte, wie sie sich anriefen und antworteten. Aus dieser Vision heraus schuf er die Einleitung seiner Passion als gewaltigen Doppelchor. Der Singular „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen" ist stehen geblieben, als müßte er von dieser großartigen Textvergewaltigung Zeugnis geben.
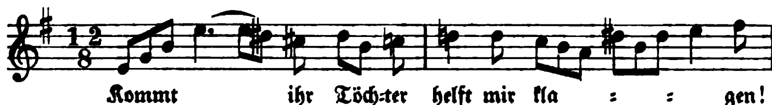
Darum ist es wohl nicht richtig, diesen Doppelchor als ein Tonstück aufzufassen, das einen idealen Schmerz schildert, und es dementsprechend fein abgetönt und in mehr langsamem Zeitmaß wiederzugeben. Es ist realistisch gedacht und stellt ein Wogen, Drängen, Heulen und Rufen dar. Was Bach hier in den Gesangspartien



Joh. Seb. Bach's Handschrift (Reinschrift)
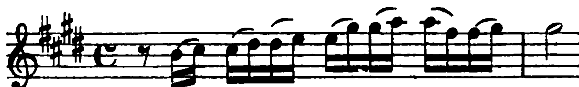
Verkleinerte Nachbildung einer Probeseite aus der „Matthäuspassion“

schreibt, ist keine Koloratur, sondern die Wiedergabe des unfaßbaren, langgezogenen „Auf und Nieder“ der durcheinandertönenden Stimmen eines großen Volkshaufens. Das offenbart sich gleich in der Art des ersten Sopraneinsatzes:



Ist diese Auffassung richtig, dann ist auch das Orchestervorspiel mit schwer lastenden Akzenten und einer gewissen inneren Unruhe wiederzugeben, so daß die auf denselben Noten verharrenden Bässe und die grausige Unerbittlichkeit in der Harmonienfolge den Eindruck der Beängstigung hervorrufen. So viel dürfte jedenfalls zutreffen, daß das Zeitmaß dieses Stückes gewöhnlich viel zu schleppend genommen wird, und daß man bei immer erneutem Einstudieren dieses Chors von allen ausgeklügelten dynamischen Schattierungen zurückkommt und die Wirkung immer mehr in der lebendigen Deklamation sucht.

Ähnliche Erfahrungen macht man auch mit dem Choralchor „O Mensch bewein' dein Sünde groß“, der den ersten Teil beschließt. Die Orchesterbegleitung beruht auf dem Motiv des edeln Schmerzes.



Sieht man nur auf die instrumentale Partie, so ist man versucht, das Stück in einem gewissen feierlichen Tempo zu nehmen. Geht man hingegen von dem Chor aus, so wird man das Tempo bedeutend beschleunigen. Bei näherem Zusehen entdeckt man nämlich, daß die Figuration der einzelnen Choralzeilen äußerst affektvoll ist und ihre Wirkung gänzlich verfehlt, wenn sie nicht lebhaft herauskommt. Darum wird man durch die Erfahrung dahin gebracht, ein Zeitmaß zu wählen, das im Orchestervorspiel vielleicht zu rasch erscheint, sich aber mit dem ersten Einsatz des Chores als das richtige erweist. Da es sich um einen fortwährenden Ausgleich zwischen zwei verschiedenen Tempi handelt, ist die höchstmögliche Biegsamkeit des Zeitmaßes zu erstreben. Es empfiehlt sich auch, von den

gewohnten rallentandi und diminuendi am Schlusse der einzelnen Melodieabschnitte abzusehen, damit der Text nicht unnötigerweise auseinandergerissen werde und dem Hörer die logische Zusammengehörigkeit der Sätze nicht ganz verloren gehe. Nur wo das Wort und die musikalische Satzweise die Verlangsamung erfordern, halte man im Zeitmaß zurück. Das ist z. B. beim Worte „unserer Sünde schwere Bürd'" geboten.

Wie der Schluß ausgeführt werden soll, ist zweifelhaft. Das Adagiosissimo, das Bach für den letzten Takt des Choralvorspiels „O Mensch bewein' dein Sünde groß" (Peters V, Nr. 45) vorschreibt, läßt die Möglichkeit zu, Chor und Orchester hier auch in einem großen rallentando zart ausklingen zu lassen.

Der Schlußchor des zweiten Teils ist, wie der der Johannespassion, als Grablegungsmusik gedacht. Auch hier geben die eigentümlich niedersinkenden Motive dem Stück seinen Charakter. Es ist, als folgte der Blick dem Leichnam in die Tiefe der Gruft. Der ganze Zauber des Tonstückes wird dem Hörer erst dann klar, wenn Baßmotive wie
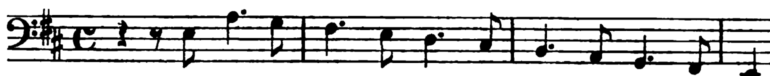


sich in ruhiger Plastik herausheben.

Die Volkschöre lassen den großen Unterschied zwischen der matthäischen und johanneischen Darstellung der Leidensgeschichte auch in Bachs Musik zutage treten. In der Johannespassion sind sie von dramatischer Aufregung beherrscht; in der Matthäuspassion haftet ihnen eine gewisse epische Ruhe an. Sie sind kürzer und in gewisser Hinsicht musikalischer gestaltet, da sie nicht den Eindruck langgezogener, durcheinandertosender Schreie hervorbringen wollen, die Bach in gewissen Chören der andern Passion wiederzugeben unternahm. In der Johannespassion sind die Volkschöre die Träger der Handlung; in der Matthäuspassion nehmen sie sich nur wie ein Teil des Leidensberichtes aus. Man vergleiche die „Kreuzige" in den beiden Werken und beachte, daß Bach über das „Barrabam" keinen Chor geschrieben hat!

In den Chören unter dem Kreuz „Der du den Tempel Gottes zerbrichst" und „Andern hat er geholfen" kommt dann das Dämonische, das die Chöre der Johannespassion belebt, schon mehr zur

Geltung. Sehr wirkungsvoll bildet sich in ihnen das Wort „So steig herab vom Kreuz" ab. Die Baßfigur lautet:



Leider geht bei der Wiedergabe dieser Volkschöre gewöhnlich viel schönes Orchesterdetail verloren, weil die Instrumentalstimmen im Vergleich zum Chor bei uns viel zu schwach besetzt sind. Welcher Hörer vernimmt das übermütige Lachen in den Flöten bei dem „Wahrlich, du bist auch einer von denen!"? Wer beachtet sie in dem „Kreuzige!", dem „Weissage!", dem „Was gehet uns das an?", dem „Sein Blut komme über uns!"? Wer sieht die höhnischen Reverenzen, die sie im „Gegrüßet seist du!" darstellen! Während die übrigen Instrumente mehr oder weniger mit den Singstimmen gehen, überweist Bach den vereinigten Flöten in diesen Chören eine ganz selbständige Partie. Versuche, Flauto piccolo zur Mitwirkung heranzuziehen, dürften hier, wie in manchen Chören der Johannespassion, ein befriedigendes Resultat geben.

Auffällig bleibt, wie wenig bei der Chorbesetzung unserer Aufführungen die Situation gewahrt wird. Das „Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm?" und das „Herr, bin ichs?" der zwölf Jünger, das „Wahrlich, du bist auch einer von denen" der paar Knechte und Mägde im Hof und das „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" des Hauptmanns und der Wache am Kreuz kann man von vierhundert Sängern vorgetragen hören! Bach hatte jeden Chor dreifach, im besten Fall vierfach besetzt. Im ganzen hat er für die zweichörige Matthäuspassion nur acht Singstimmen ausschreiben lassen! Keine existierte doppelt, was für die Violinstimmen in beiden Chören der Fall war. Für Bach bestand also die Frage, ob er den ganzen oder nur einen Teil des Chores verwenden solle, nicht; wohl aber muß sie von uns, in Anbetracht der starken Chöre von heutzutage, erwogen werden. Man wird wohl allgemein dazu kommen, die oben erwähnten Chöre in guter fünf- oder sechsfacher Besetzung singen zu lassen, nicht nur der Beachtung der Situation, sondern auch der musikalischen Wirkung wegen. Das Vorurteil, als ob in einer Kirche nur ein ganz massiver Chor wirke, muß einmal schwinden.
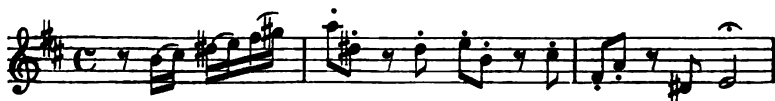
Die Schönheit und der vollendete Ausdruck der Wiedergabe der Passionserzählung in den Rezitativen des Evangelisten und Christi stehen jenseits der Grenze, wo eine Analyse noch möglich ist. Man beachte, wie die Worte Jesu in einer ganz andern, mehr ariosohaften Art von Rezitativ wiedergegeben werden als die des Evangelisten. Sie werden auch vom Streichquartett begleitet. Wenn die weichen, leuchtenden Harmonien der Geigen eintreten, meint man den Heiligenschein zu sehen, der das Haupt des Herrn umleuchtet.

Die Deklamation des Evangelisten ist im ganzen schmucklos und ganz objektiv darstellend gedacht. Desto stärker wirken einzelne Worte, die durch die Begleitung unterstrichen oder durch Melismen zur Geltung gebracht werden, wie das „und fing an zu trauern und zu zagen", das „und fiel nieder auf sein Antlitz und betete" in der Gethsemaneszene und das „weinete bitterlich" nach der Verleugnung Petri.

Der Aufwand, der für die Worte Jesu gemacht wird, ist ungleich größer. Aber auch hier besteht das Bewundernswerte in der Einfachheit der angewandten Mittel. Meistens genügt Bach eine einfache Kadenz, um ein Wort herauszuarbeiten. Nur in einzelnen wenigen Fällen nimmt die orchestrale Darstellung die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch. Der Schilderung der Worte von der Herde, die sich zerstreuen wird, dienen einige auseinanderfahrende Akkorde. Bei dem Vers „Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten, gingen sie hinaus an den Ölberg" treten schwere Schritte im Baß auf:



So schreitet der Heiland auf dem Leidensweg dahin. Ganz anders ist sein Gang, wo er die Leiblichkeit abgelegt hat und als Verklärter einherwandelt. Diesen schwebenden Schritt stellt das Orchester in dem Augenblick dar, wo er seinen Jüngern verheißt, daß er als der Auferstandene von ihnen nach Galiläa hingehen wird:



Wenn diese Detailmalerei im Orchester nicht lebhaft und ausdrucksvoll herausgearbeitet wird, geht sie dem Hörer verloren. Das ist der Fall für die Begleitung der Worte Jesu an die schlafenden Jünger zu Gethsemane. Bei dem Motiv



müßte jeder Hörer den Herrn sehen, wie er in Herzensangst die Seinen aus dem Schlaf aufrüttelt und emporreißt. Gewöhnlich aber führen die Violinen den Lauf und den Triller so sachte aus, daß den Anwesenden die Aufregung erspart wird. Auch die Sechzehntelfigur, die bei der Weissagung Jesu an die Richter „Ihr werdet sehen des Menschen Sohn sitzen zur Rechten der Kraft und kommen in den Wolken des Himmels" die Wolken, die sich als sein Thron am Horizont auftürmen, abbildet, kommt fast nie richtig zur Geltung.

Die Begleitung der Abendmahlsworte drückt nicht Schmerz, sondern einzig die sieghafte Zuversicht desjenigen aus, der bei diesem Trauermahl den Jüngern verheißt, daß er beim himmlischen Abendmahl mit ihnen wieder von dem Gewächs des Weinstocks trinken wird[7].

Bei der Aufführung von 1829 instrumentierte Mendelssohn die Begleitung von „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß". Das kann nicht im Sinne Bachs gelegen haben. Für ihn kommt es nur auf die Tonleiterfiguren an, die die Risse darstellen. Natürlich muß der Organist diese mitmachen, da sie mit den Kontrabässen und Celli allein nie herauskommen. Die Akkorde sind auf einem andern Manuale, mit intensiven, aber nicht allzu starken Stimmen anzugeben. Eine weitverbreitete Ansicht, als ob der Organist an dieser Stelle eine Phantasie im fortissimo auf seinem Instrument auszuführen habe, entbehrt jedes historischen und künstlerischen Fundaments. Die Hauptsache ist und bleibt, wie in der ganzen

[7] Über diese Stelle siehe auch S. 423 u. 430.

Evangelistenpartie, so auch an dieser Stelle, die Deklamation des Passionsberichtes; die Begleitung darf ihn nur andeutungsweise mit darstellen.

In den Arien hingegen wird die Musik selbständig. Sie drückt Ideen aus und stellt Geschehen dar. Fast liegt es hier so, daß der Instrumentalsatz nicht eine Begleitung des gesungenen Wortes, sondern das gesungene Wort die Begleitung des Instrumentalsatzes ist.

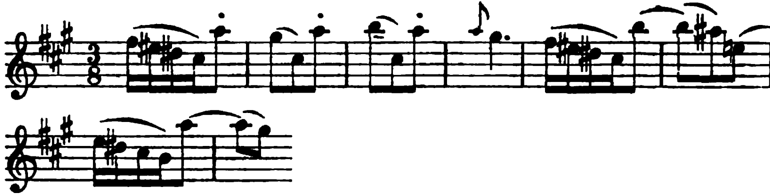
Bei näherer Betrachtung dieser Tonstücke fällt ein Doppeltes auf. Einmal tritt die malerische Intention der Themen außerordentlich stark hervor. Sodann aber bestehen motivische Zusammenhänge zwischen Arien und ariosohaften Rezitativen. Mehrfach ist das Thema der Arie derselben musikalischen Idee entsprungen wie die Begleitung des vorhergehenden Arioso-Rezitativs.

Es versteht sich von selbst, daß diese Eigentümlichkeiten der „betrachtenden" Musik der Matthäuspassion sich nicht überall gleich stark bemerkbar machen. Wo Text und Situation nichts besonders Malerisches bieten, tritt die reine Gefühlsmusik in ihre Rechte. Das ist besonders bei den ersten und letzten Solostücken der Fall. In dem Arioso „Am Abend, da es kühle ward" drückt der Meister den stillen Frieden des herniedersinkenden Dämmerns aus; in der Arie „Mache dich mein Herze rein" liegt eine überschwengliche und doch wieder ruhig heitere Freude. Diese beiden Stücke sind einzig in ihrer Art. Immer wieder fragt man sich, was denn an diesen Tönen ist, daß sie das Geheimnisvolle und Unaussprechliche der heiligen Stimmung, die uns bei dem Gedanken an die Kreuzabnahme überkommt, so wiederzugeben vermögen.
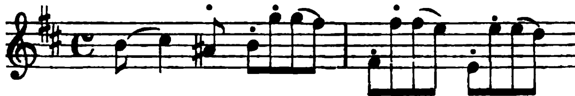
Zwischen den ersten Solostücken der Matthäuspassion — dem Arioso „Du lieber Heiland, du", der Arie „Buß und Reu" und der Arie „Blute nur, du liebes Herz" — besteht eine motivische Gemeinschaft. Der Text redet in allen dreien von Tränen, Zähren, Seufzern und Klagen. Darum werden die der Klage um Jesus gewidmeten Stücke durch die für Bachs Musik so bezeichnenden Seufzermotive beherscht:

Arioso-Rezitativ. „Du lieber Heiland, du".

Arie. „Buß und Reu"
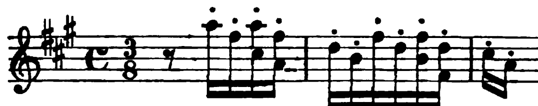


Arie. „Blute nur, du liebes Herz"



Ergreifendes Schluchzen muß aus dieser Musik heraustönen! Dazu gehört aber, daß die Instrumentisten die gebundenen Noten auch wirklich als Seufzer spielen und hervortreten lassen und die ganze Lebendigkeit, die Bach durch seine Phrasierung in diese Musik hineingelegt haben will, auch an den Tag bringen. Freilich tragen die Sänger auch ihr Teil Schuld an der unrichtigen Wiedergabe dieser Stücke; sie nehmen das Tempo gewöhnlich so langsam und bringen durch ihre rallentandi einen so wankenden Rhythmus hinein, daß von einer sinngemäßen Ausführung der Orchesterpartie keine Rede mehr sein kann.

In der Arie „Blute nur" ist das Zeitmaß ziemlich lebhaft zu nehmen. Auch achte man streng darauf, daß das Orchester das Thema nicht auf den starken Taktteilen betone, sondern im ersten Takt das zweite Achtel und das letzte Viertel, im zweiten das zweite und letzte Viertel, im sechsten das zweite und das sechste Achtel herausarbeite, und zwar so, daß die übrigen Noten daneben fast verschwinden.

Durch ihr Grundmotiv und ihr affektvolles Wesen steht diese Musik schon auf der Grenze zwischen gefühlsmäßiger und malerischer Tondarstellung. Wie sehr Bachs Phantasie auch hier für den geringsten Anlaß zur Tonschilderung empfänglich ist, kann man daraus ersehen, daß er in der Arie „Buß und Reu" für die Worte „daß die Tropfen meiner Zähren" ein für das Herniederfallen der Tränen charakteristisches Motiv einführt:



In der Begleitung des Arioso „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt“ malt das Orchester die Tränenfluten:
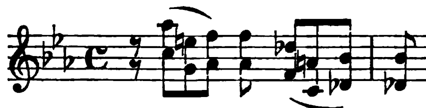


Es empfiehlt sich, nicht die starken Taktteile, sondern jedesmal das zweite, vierte, sechste und letzte Achtel zu betonen.

In der hellen G dur-Arie „Ich will dir mein Herze schenken“ schließt die Beweinung Jesu, der die ersten betrachtenden Szenen der Matthäuspassion gewidmet sind, mit einem freudigen Bekenntnis ab.

In Gethsemane kommen drei Szenen vor, bei denen das andächtige Sinnen verweilt: Jesu Ankunft mit den Jüngern; sein Gebet; die Gefangennahme.

Die erste Betrachtung setzt auf den Vers „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod, bleibet hier und wachet mit mir!“ ein. Der ersten Hälfte des Textes, Jesu Seelennot, ist die Arie „O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz!“ gewidmet; auf die zweite, die Bitte mitzuwachen, antwortet die Arie „Ich will bei meinem Jesu wachen“.

Die erste Arie wird von den angstvollen Seufzern der Flöten und Oboen begleitet:



Dazu führen die Bässe bebende, lang auf demselben Ton verharrende Sechzehntel aus. Daß diese Schreck und Zittern bedeuten, erkennt man aus ihrer Verwendung in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 60) und daraus, daß sie nur das Beben der Achtel fortsetzen, mit dem unmittelbar vorher die Worte Jesu „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“ begleitet wurden.

Der Sinn des Stückes tritt bei der Wiedergabe erst zutage wenn es gelungen ist, den Bläsern begreiflich zu machen, daß sie nicht gleichmäßige Achtel, sondern nur zwei betonte Noten — das dritte und siebente Achtel — in jedem Takt auszuführen haben, und daß alle andern, auch die auf einen starken Taktteil entfallenden, als deren An- und Auslaut hinzuhauchen sind. Dann hört man nicht nur die Seufzer tatsächlich, sondern die Begleitung wird auch so durchsichtig, daß die Singstimme sich ohne Anstrengung durchsetzt, während sie bei der gewöhnlichen Wiedergabe unter den Flöten und Oboen geradezu begraben wird. Soll der Baß wirken, so muß er folgendermaßen ausgeführt werden
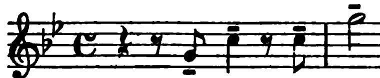


Durch den Antagonismus zwischen der Betonung des Basses und der der Flöten kommt die quälende Unruhe, die Bach darstellen will, in diese Musik hinein.

Auch dem unterbrechenden, herrlichen Choral „Was ist die Ursach aller solcher Plagen" muß man die Angst und Qual in der Anteilnahme der Gläubigen anfühlen. Man lasse ihn pianissimo, mit einer gewissen vorwärtsdrängenden Bewegung singen, daß die Worte wie in erregtem Flüstern hervorgestoßen werden.

Der Chor „So schlafen unsre Sünden ein" in der folgenden Arie muß wie im Traume hingehaucht werden. Nur habe man acht, das Tempo nicht zu verlangsamen, da dieses nicht durch den Chor, sondern durch das Wächtersignal:
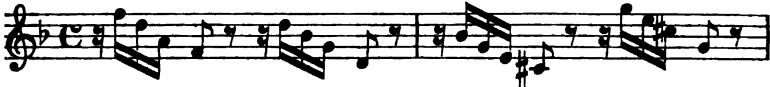


bestimmt wird. Die Bedeutung dieses Motivs wird natürlich dem Hörer erst verständlich, wenn der Bläser das Hauptgewicht nicht auf die Sechzehntel, sondern auf die vier konstituierenden Noten des Signals:
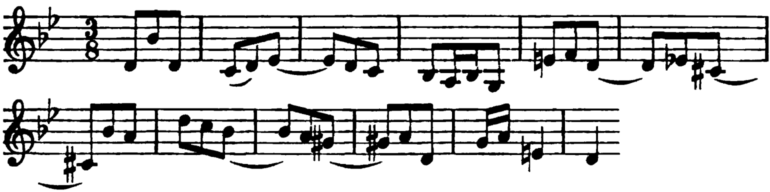


legt — wobei der letzten der Hauptakzent zukommt — und die Sechzehntel nur als Ausfüllung der Pause bewertet.

Das Gebet in Gethsemane wird in einem Rezitativ-Arioso und einer Arie behandelt. Im Arioso „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder" begleitet das Orchester mit fallenden Sechzehnteln:



Nur nach den Worten „dadurch erhebt er mich und alle von unserm Falle hinauf zu Gottes Gnade wieder" tritt für einen Augenblick eine aufsteigende Bewegung ein.

Das Thema der Arie „Gerne will ich mich bequemen Kreuz und Becher anzunehmen" lautet:
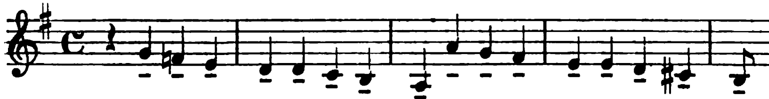


Es versinnbildlicht das demütige Sichbeugen. Zuerst ein Niedersinken, dann ein Versuch sich aufzurichten, der mit einem erneuten Niedersinken endigt. Ähnliche Motive mit derselben symbolischen Bedeutung kommen in den Kantaten öfters vor. Die ganze Art der Struktur dieses Themas zeigt an, daß es — besonders in dem letzten absteigenden Teil — mit einer gewissen Schwerfälligkeit zu spielen ist. Dann sieht der Hörer wirklich eine zusammensinkende Gestalt vor sich.

Bei der Betrachtung des Duetts „So ist mein Jesus nun gefangen" muß man davon ausgehen, daß Bachs Musik in erster Linie Situationsmusik ist. Für seine Tondarstellung sind die Worte „Sie führen ihn, er ist gefangen" bestimmend. Er sieht die Schar, den gebundenen Jesum vor sich herstoßend, unter den dunkeln Bäumen von Gethsemane dahinziehen. Dazu denkt er sich die Menge der Gläubigen hinzu, die ihnen mit ihren Klagen und ihren Rufen „Laßt ihn, haltet, bindet nicht!" nachfolgt.

Die Musik beschreibt also ein Gehen. Ihre beiden Hauptmotive sind so gefaßt, daß ihr Zusammenwirken einen straffen Viervierteltrhythmus herausarbeitet:



Der fast marschartige Charakter des Ganzen wird durch die regelmäßige Achtelbewegung, die das synkopische Motiv ablöst und das unisono der Streicher auf lange Strecken beherrscht, noch verschärft. Entscheidend aber sind die Viertelnoten, die ebenfalls im unisono der Streicher auftreten und sich wie hallende Schritte ausnehmen. Wer einmal bei den Worten „Sie führen ihn, er ist gefangen . . .“ den Gang



herausgehört hat, dem ist das Wesen des Tonstückes mit einem Male klar.
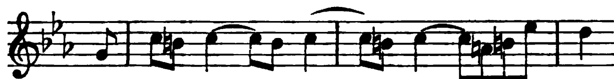
Die gewöhnliche Art der Ausführung bringt es aber mit sich, daß der Hörer diese Schritte nicht vernimmt und auf die eigentümliche, marschartige Bewegung des Stückes nicht aufmerksam wird. Vor lauter rallentandi, mit denen die Sängerinnen das Stück ausstatten, hat es überhaupt keinen Rhythmus mehr, sondern wird zu einem Wanken und Schwanken, in welchem die einzelnen Instrumente übereinander fallen, so daß man den erlösenden Augenblick nicht erwarten kann, wo der Chor „Sind Blitze, sind Donner“ dem unerträglichen Getöne ein Ende setzt.

Bringt man aber einen festen, vorwärts treibenden Rhythmus hinein, in welchem die Singstimmen wie im Laufe mit fortgerissen werden, so ist die natürliche Wirkung alsbald da. Bei genauerem Zusehen möchte man sogar meinen, daß die Koloratur das Rufen und Klagen beim Gehen nachahmen soll.

Zur richtigen Wiedergabe gehört auch, daß man die Angabe der autographen Partitur »Violoncelli concordant violis« wieder in ihre Rechte einsetzt. Es ist geradezu unverantwortlich, daß Rietz,
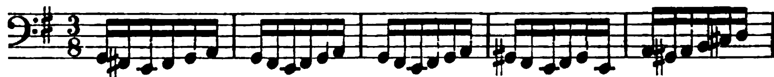
der die Matthäuspassion im Auftrag der Bachgesellschaft herausgab, diese Vorschrift unterschlug und sie nur in einer Anmerkung der Vorrede erwähnt, wo er sicher sein konnte, daß sie unbeachtet bleiben würde. In der Partitur führt er sie nicht an ..... weil er unter den Originalstimmen keine fand, in der die Violoncellstimme für diesen Chor besonders ausgeschrieben ist. Er bedachte nicht, daß Bachs Cellisten ihre Partie aus den Violastimmen, nur eine Oktave tiefer, abspielen konnten. Die Violoncelli haben also in diesem Duett zu dem unisono der übrigen Streicher hinzuzutreten, damit dieses Tonstück das Fundament erhalte, ohne welches es nicht wirken kann.

Nicht unerwähnt bleibe der merkwürdige Kommentar, den die Arie „Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen", die ehemals in der Johannespassion stand[8], zu dem Duett der Matthäuspassion liefert. Sie enthält nämlich eine genaue Parallele zu dessen synkopischem Motiv, und zwar in folgender Fassung:



Hier kann kein Zweifel bestehen, daß das Motiv das „Winden" symbolisieren soll. Also ist anzunehmen, daß Bach, als er es in der Matthäuspassion verwandte, den gefangen geführten Herrn, der sich in seinen Fesseln wand, vor sich sah.

Daß die Ausführung des Chores „Sind Blitze, sind Donner" so oft enttäuscht, ist gewöhnlich die Schuld des Organisten, der mit ausgehaltenen Fortissimoakkorden alles zu Boden schlägt, so daß selbst der stärkste Chor den Eindruck der Kraftlosigkeit erweckt. Selbstverständlich gehen dabei auch die wie fernes Donnergrollen rollenden Sechzehntelfiguren:



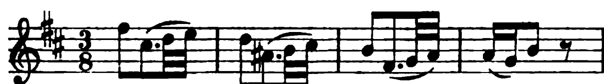
die das Fundament des Stückes bilden, total verloren. Der Organist sehe seine Hauptaufgabe — und dies schreibt ihm auch Bachs Partitur vor — darin, die Sechzehntelläufe mit herauszuarbeiten; gehaltene

[8] Wiedergegeben B. G. XII¹, S. 148—151.

Akkorde greife er auf dem stark gezogenen dritten Klavier; für kurze Akkordschläge, die zum Zusammenhalten des Ganzen sehr wirksam sind, gehe er auf das erste. In dem Augenblick, wo die Baßfigur klar dasteht, ist die Wirkung dieses Chores gesichert.

Der Anfang des zweiten Teils der Matthäuspassion spielt noch in Gethsemane. Verstummt der Lärm. Die Nacht ist gekommen. In dem einsamen Garten irrt die „Tochter Zion" umher und sucht ihren Herrn. „Ach! nun ist mein Jesu hin!" wehklagt sie. Der Chor der Gläubigen folgt ihr und will sie trösten.
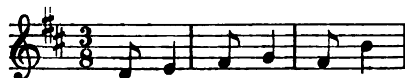
Diese Situation gibt Bach in seinem Thema wieder. Es besteht aus zwei Motiven. Das erste:
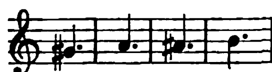


malt die Schritte der Tochter Zion, die hierhin und dorthin stürzt, anhält, sich nach der andern Richtung wendet, wieder vorstürzt und umherschauend stehen bleibt. Die Bedeutung des Motivs wird durch die Verwandtschaft mit einer Reihe von Schrittmotiven in den Kantaten sichergestellt. Entscheidend ist der Vergleich mit dem Baßthema der Arie „Ach, wo hol' ich Armer Rat" aus der Kantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" (Nr. 25), in der Bach ebenfalls das ratlose Dahinstürzen darstellen will:
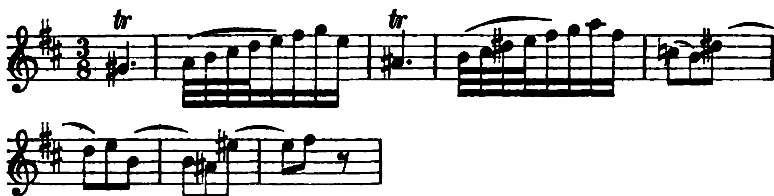


Man beachte auch die Schritte, die sonst in der Begleitung auftreten, z. B.:
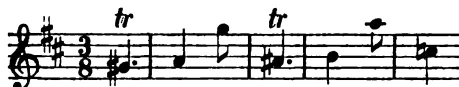


Das zweite, dem ersten angehängte Motiv, gibt die klagenden Rufe der Tochter Zion wieder. In seinem ersten Teil bietet es eine durch dazwischen auftretende Septimenschritte noch ins Grausige gesteigerte Fassung des chromatischen Schmerzmotivs



mit darauf folgenden Seufzern, die in wildem Aufschrei abschließen. Es lautet:



Mit der Erklärung ist zugleich die Ausführung dieses Themas, vor dem man sonst ratlos steht, gegeben. Am Anfang müssen die beiden ersten Achtel — wie Bach in seiner Phrasierung ja auch andeutet — voneinander abgehoben werden, wobei das zweite den Hauptton hat. Erst so, besonders wenn sie noch schwer und wuchtig gespielt werden, stellen sie Schritte dar. Im folgenden sind die Triller mit Vehemenz auszuführen; die vorletzte Note des aufsteigenden Laufes kann nicht stark genug betont werden, damit der Hörer die grausige Tonfolge
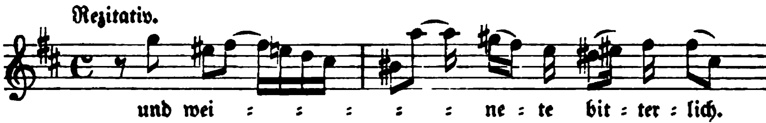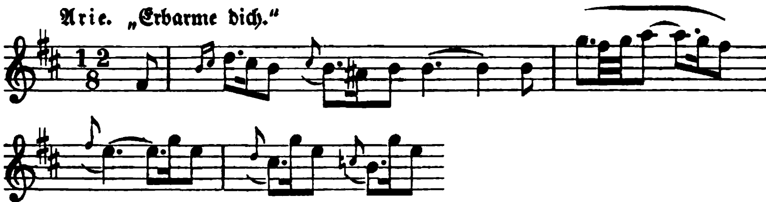


auch wirklich hört. Den Schluß gebe man, statt schmachtend, hart und im crescendo vorwärts treibend wieder. Das Tempo ist drängend unruhig zu nehmen. Wo die Singstimme nicht dabei ist, schreibt Bach forte vor. Bei den einleitenden Takten muß der Hörer von Schreck erfaßt werden. Er soll die im finstern Hain händeringend umherstürzende Frau vor sich sehen. Auch bei der piano-Begleitung der Singstimme dürfen die charakteristischen Rhythmen und Intervalle nicht verloren gehen. Bei dieser Auffassung kommt nicht nur die Instrumentalbegleitung besser zu Geltung: auch Solo und Chor wirken viel natürlicher, wenn sie in lebendiger Angst, statt in sentimentalem Ziehen und Schleppen gesungen werden.

Auch das Thema der Arie „Geduld, Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen" ist aus zwei Motiven zusammengearbeitet. Die ruhigen Achtel symbolisieren das Wort „Geduld"; in den folgenden Takten züngelt die stechende Zunge empor:



Das Thema der Arie „Erbarme dich" ist aus dem Melisma bei dem vorhergehenden „Und weinete bitterlich" hervorgegangen:





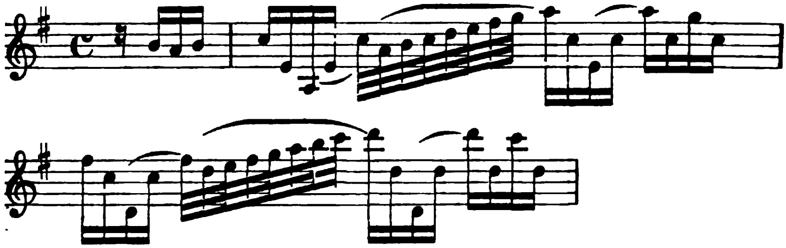
Die betrachtenden Worte werden also zu einer Musik gesungen, in der man das Weinen Petri hört.

Aus der Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder" kann man fast am besten erkennen, wie sehr Bach darauf ausgeht, in seiner Musik vom Texte das wiederzugeben, was das Auge sieht und das Ohr hört. Die lustige Gdur-Musik hat mit der Betrachtung über Judä Verrat anscheinend nichts zu tun. Nichtsdestoweniger hat Bach sie aus dem Texte heraus geschaffen. Er hält sich an die Worte „Seht das Geld, den Mörderlohn, wirft euch der verlorne Sohn zu den Füßen nieder!" Dementsprechend stellt er zunächst in einer raschen, nach aufwärts endigenden Figur etwas wie das Hinzutreten Judä und seine auswerfende Handbewegung dar, und darauf das helle Rollen und Klingen der auf die Steinplatten des Tempels geworfenen Silberlinge. Dieses Thema ist also auch zweimotivisch gedacht. Zur Würdigung des ersten Motivs wolle man nicht vergessen, daß der Meister — in der Arie „Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt, es fall denn in die Erde", aus der Kantate „Ach lieben Christen seid getrost" (Nr. 114) — die auswerfende Armbewegung des Sämanns darstellt. Bei der Wiedergabe beachte man die von Bach angegebene Phrasierung und betone dementsprechend.

Arie. „Gebt mir meinen Jesum wieder"; erstes Motiv.



Arie. „Gebt mir meinen Jesum wieder"; zweites Motiv.
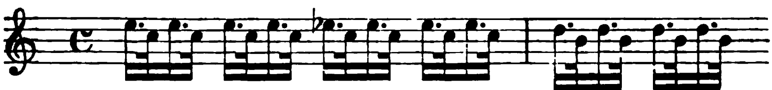


Hat man die Bedeutung der Musik erkannt, so wird man nicht mehr versuchen, der Orchesterbegleitung durch eine zarte, sentimentale Wiedergabe um jeden Preis einen elegischen Anstrich zu geben, sondern man wird sie frisch und natürlich spielen lassen, wie sie ist, damit die staccati und die dazwischen hin- und herlaufenden Tonleitern zu ihrem Rechte kommen.

Das Rezitativ-Arioso „Er hat uns allen wohlgetan" und die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben" bilden eine Ruhestation in der Aufeinanderfolge überlebhafter und malerischer Tonstücke. Wie Bach sich die Ausführung der Arie gedacht hat, ist zweifelhaft. Soll man sie friedvoll, verklärt singen oder sie mehr als Rhapsodie, mit einem gewissen Pathos in der Deklamation vortragen?

Die drei folgenden Betrachtungen gelten der Geißelung Jesu, seinem Zusammenbrechen unter dem Kreuz und der Todesstunde auf Golgatha. Sie sind alle malerisch gehalten. Die Motive des Rezitativ-Arioso und die der Arie schildern denselben Vorgang.

Erste Szene. „Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln, und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt würde."

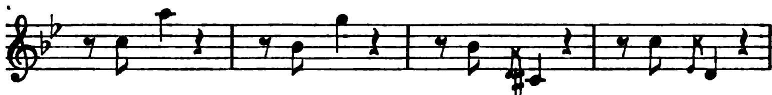
Während des Ariosos „Erbarm' es Gott! hier steht der Heiland angebunden. O Geißelung! O Schläg', o Wunden!" hört man die Geißelhiebe im Orchester herniedersausen:



Weil die Arie „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o so nehmt mein Herz hinein“ auch noch zu der Geißelung gesungen wird, enthält ihr Thema an erster Stelle ein Motiv, welches ebenfalls die Schläge wiedergibt. Jetzt aber ertönen die flehentlichen Schreie der betrachtenden gläubigen Seele mit dazu; darum wird an das Geißelungsmotiv eine Folge von Sechzehnteln angehängt, die einen Aufschrei umkleiden. So erklärt sich die eigentümliche Form des Themas:
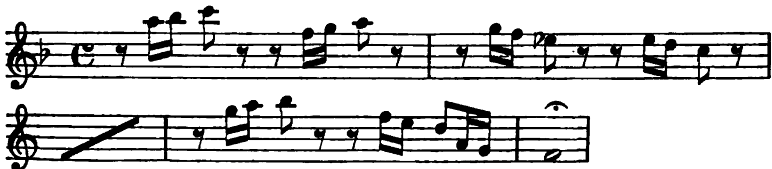


Die Hauptbedeutung kommt den Schlußintervallen zu. Man kann die beiden letzten Noten nicht schwer genug hervorstoßen, damit dem Hörer die Schreie



auch wirklich durch die Seele gehen. Bezeichnend für die Bedeutung des zweiten Motivs ist die Tatsache, daß die Gesangspartie sich darauf gründet. Das Tempo nehme man so lebhaft als möglich; auch wenn die Begleitung beim Eintreten der Singstimme abgedämpft wird, halte man auf das Herausarbeiten der charakteristischen Rhythmen und Intervalle; die Sängerin lasse sich vom Orchester mit fortreißen: dann wirkt das Stück ergreifend.

Zweite Szene: „Und indem sie hinausgingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene, mit Namen Simon; den zwangen sie, daß er ihm sein Kreuz trug.“

Die Begleitung des Rezitativ-Arioso „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein“ malt die letzten wankenden Schritte Jesu unter dem Kreuz. Man sieht ihn vorwärts fallen und zuletzt niedersinken:



Arie. „Gebt mir meinen Jesum wieder"; erstes Motiv.

Arie. „Gebt mir meinen Jesum wieder"; zweites Motiv.

Hat man die Bedeutung der Musik erkannt, so wird man nicht mehr versuchen, der Orchesterbegleitung durch eine zarte, sentimentale Wiedergabe um jeden Preis einen elegischen Anstrich zu geben, sondern man wird sie frisch und natürlich spielen lassen, wie sie ist, damit die staccati und die dazwischen hin- und herlaufenden Tonleitern zu ihrem Rechte kommen.

Das Rezitativ-Arioso „Er hat uns allen wohlgetan" und die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben" bilden eine Ruhestation in der Aufeinanderfolge überlebhafter und malerischer Tonstücke. Wie Bach sich die Ausführung der Arie gedacht hat, ist zweifelhaft. Soll man sie friedvoll, verklärt singen oder sie mehr als Rhapsodie, mit einem gewissen Pathos in der Deklamation vortragen?

Die drei folgenden Betrachtungen gelten der Geißelung Jesu, seinem Zusammenbrechen unter dem Kreuz und der Todesstunde auf Golgatha. Sie sind alle malerisch gehalten. Die Motive des Rezitativ-Arioso und die der Arie schildern denselben Vorgang.

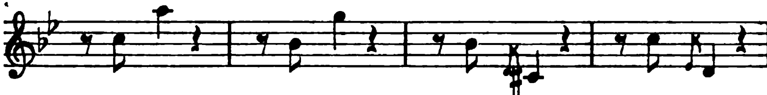
Erste Szene. „Da gab er ihnen Barrabam los; aber Jesum ließ er geißeln, und überantwortete ihn, daß er gekreuzigt würde."

Während des Ariosos „Erbarm' es Gott! hier steht der Heiland angebunden. O Geißelung! O Schläg', o Wunden!" hört man die Geißelhiebe im Orchester herniedersausen:

Weil die Arie „Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen, o so nehmt mein Herz hinein" auch noch zu der Geißelung gesungen wird, enthält ihr Thema an erster Stelle ein Motiv, welches ebenfalls die Schläge wiedergibt. Jetzt aber ertönen die flehentlichen Schreie der betrachtenden gläubigen Seele mit dazu; darum wird an das Geißelungsmotiv eine Folge von Sechzehnteln angehängt, die einen Aufschrei umkleiden. So erklärt sich die eigentümliche Form des Themas:
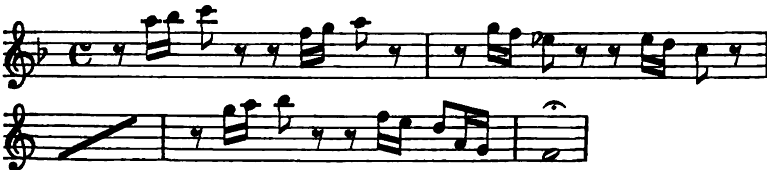


Die Hauptbedeutung kommt den Schlußintervallen zu. Man kann die beiden letzten Noten nicht schwer genug hervorstoßen, damit dem Hörer die Schreie



auch wirklich durch die Seele gehen. Bezeichnend für die Bedeutung des zweiten Motivs ist die Tatsache, daß die Gesangspartie sich darauf gründet. Das Tempo nehme man so lebhaft als möglich; auch wenn die Begleitung beim Eintreten der Singstimme abgedämpft wird, halte man auf das Herausarbeiten der charakteristischen Rhythmen und Intervalle; die Sängerin lasse sich vom Orchester mit fortreißen: dann wirkt das Stück ergreifend.
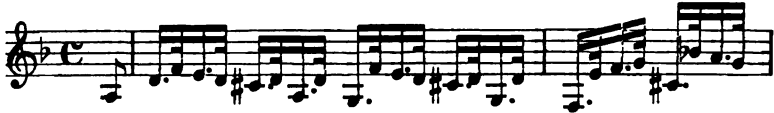
Zweite Szene: „Und indem sie hinausgingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene, mit Namen Simon; den zwangen sie, daß er ihm sein Kreuz trug."

Die Begleitung des Rezitativ-Arioso „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein" malt die letzten wankenden Schritte Jesu unter dem Kreuz. Man sieht ihn vorwärts fallen und zuletzt niedersinken:



Um die Bedeutung des Motivs auszudrücken, muß man natürlich das auf die beiden Sechzehntel folgende Achtel stark betonen.
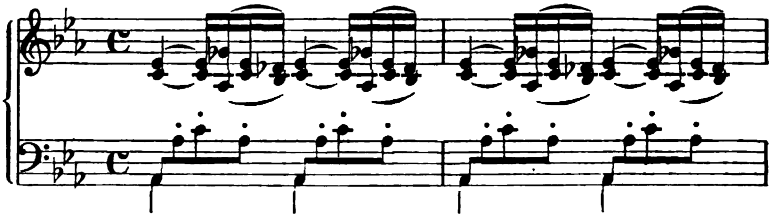
In der Arie „Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen, mein Jesu gib es immer her" wird das Motiv der vorwärtsfallenden Noten ins Kraftvolle umgebildet. Simon von Kyrene hat die Last auf sich genommen und schreitet sicher darunter einher
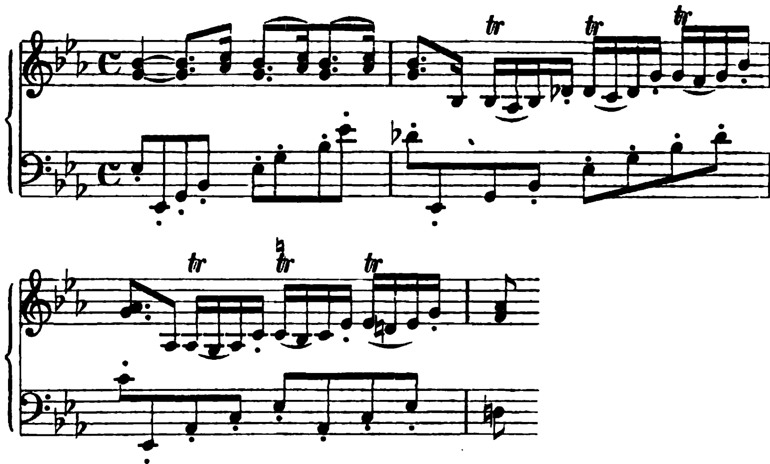


Die Continuobegleitung gibt dem Stück ein marschartiges Gepräge. Das Tempo ist richtig, wenn es schwerfälligen, gemessenen Schritten entspricht. Man führe das Gambensolo mit einer gewissen Nachdrücklichkeit aus, die auch die Zweiunddreißigstel nicht unbetont läßt.

Dritte Szene. „Und sie saßen allda und hüteten sein ... Es schmähten ihn auch die Mörder, die mit ihm gekreuziget wurden."

Die höhnende Menge hat sich verzogen; die spottenden Schächer sind verstummt. Stille um das Kreuz. Große Finsternis zieht am Himmel herauf. Die Todesstunde naht. Und wie Bach sonst das Ende durch das Ertönen der Todesglocken darstellt, so läßt er, in dem Rezitativ-Arioso „Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha!" die Todesstunde des Herrn durch dumpfen Glockenklang einläuten:



Da bricht ein Sonnenstrahl durch die Wolken hindurch. Ein Leuchten von Liebe und Erbarmen geht von dem sterbenden Erlöser aus. „Sehet, Jesus hat die Hand, uns zu fassen ausgespannt!" singt die gläubige Seele. Die Sterbeglocken schweigen, und das helle, frohe Läuten der Erlösungsglocken zieht über die Welt dahin. Zugleich — in den aus der Tiefe nach oben steigenden Tonfiguren — wird die Bewegung sichtbar, mit der der Heiland die Menschheit zu sich ans Kreuz emporzieht:



Daß die Matthäuspassion am Charfreitag 1729 — er fiel auf den 15. April — aufgeführt wurde, ist daraus zu erschließen, daß der Text im zweiten Teil von Picanders „Ernst=scherzhaften und satyrischen Gedichten" steht, die zu Ostern jenes Jahres erschienen. Die auf uns gekommene autographe Partitur trägt keine chronologischen Angaben. Sie ist für eine spätere Aufführung, die etwa in den Anfang der vierziger Jahre zu verlegen ist, angefertigt worden.

Auch die Originalstimmen, in die Bach Angaben für Dynamik und Phrasierung eingetragen hat, sind erhalten. Darunter befinden sich zwei vollständige Orgelstimmen. Jeder Chor hatte also seinen Organisten. In dieser Art war die Begleitung aber erst von der Zeit an möglich, wo das Positiv der Orgel zu St. Thomas für sich spielbar gemacht worden war. Bei der ersten Aufführung begleitete dieselbe Orgel beide Chöre.

Die Chöre mit ihren Orchestern hatte Bach wohl zu beiden Seiten der Orgel stehen, man müßte denn annehmen, daß er den zweiten Chor von der kleinen Empore, welche der großen Orgel gegenüber lag, habe mitwirken lassen, wobei dann die dortige kleine Orgel die Begleitung übernommen hätte. Das ist aber nicht wahrscheinlich; aus der allzu großen Distanz hätten sich unüberwindliche Schwierigkeiten für das Zusammensingen beider Chöre ergeben.

Daß bei den heutigen Aufführungen die beiden Chöre dicht nebeneinander oder hintereinander stehen, ist nicht vorteilhaft. Ihre

Wechselwirkung, auf die Bachs Komposition angelegt ist, wird dadurch beeinträchtigt. Wo angängig, soll man die räumliche Trennung unbedingt durchführen und auch die Schwierigkeit des Zusammenwirkens, wenn die Trennung nur durch eine etwas entfernte Aufstellung ermöglicht wird, nicht scheuen. Der Erfolg lohnt die Mühe reichlich.

Ohne Striche läßt sich die Matthäuspassion nicht gut in einem Male aufführen, es sei denn, daß man einen ganzen Nachmittag dafür verwenden und eine ein- oder zweistündige Pause zwischen die beiden Teile legen kann. Sehr zu empfehlen ist die Einteilung, wonach der erste Teil am Samstagabend, der zweite am Sonntagnachmittag gegeben wird. Dabei wähle man womöglich einen Sonntag der Passionszeit. Am stimmungsvollsten ist es, wenn man den ersten Teil am Gründonnerstagabend, den zweiten am Charfreitagnachmittag aufführen kann. Ist eine Aufführung anders nicht als nur in einem Male möglich, so richte man die Striche so ein, daß ihnen keine der betrachtenden Rezitativ-Arioso und keine Choräle zum Opfer fallen.

Welchen Eindruck die erste Aufführung der Matthäuspassion gemacht hat, ist nicht überliefert. Wahrscheinlich ging Bachs Werk ganz unbeachtet vorüber. An demselben Charfreitag, zu derselben Stunde, wurde in der Neuen Kirche die Passion eines gewissen Gottlieb Fröber, der sich um die freie Kantorenstelle daselbst bewarb, zu Gehör gebracht. Für die Leipziger war diese wahrscheinlich das musikalische Ereignis jenes Tages und nicht die Passion, die der Thomaskantor angekündigt hatte.

XXIX. Die Kantaten aus den Jahren 1728—1734.

Aus den Jahren 1728 und 1729 besitzen wir nicht viele Kantaten. Zum Teil mag dies daran liegen, daß uns aus dieser Periode besonders viele verloren gegangen sind; andrerseits ist wohl auch anzunehmen, daß Bach, während er an der Matthäuspassion arbeitete, nicht Zeit fand, viele neue Kantaten zu schaffen.

Jedenfalls hat er den Textzyklus, den Picander für das Kirchenjahr 1728—29 aufstellte, nur zum Teil komponiert. Von den neun Kantaten, die uns aus dieser Serie überkommen sind, fallen, nach Spitta, fünf in die Zeit von 1729—30 und vier in das Jahr 1731.

Die Weihnachtskantate „Ehre sei Gott" ist uns als solche nicht mehr erhalten, da Bach sie zum größten Teil in die Trauungskantate „Gott ist unsre Zuversicht" (B. G. Band XIII Nr. 3) übernahm. Es wäre zu wünschen, daß man zum mindesten die Baßarie „O du angenehmes Paar" der Weihnachtsmusik wieder zurückgäbe, da es ein Wiegenlied, wie dieses von Fagott, Oboe und zwei Violinen con sordino aufgeführte Stück, überhaupt nicht mehr gibt[1].

Für das Neujahrsfest 1730 schrieb der Meister die Kantate „Gott, wie dein Name" (Nr. 171). Ihr machtvoll gedrungener Anfangschor gefiel ihm derart, daß er ihn später zum »Patrem omnipotentem« der Hmoll-Messe überarbeitete. Die Figuren der beiden Violinen in der Arie „Herr so weit die Wolken gehen, gehet deines Namens Ruhm" schieben sich so reizvoll durcheinander, daß man meint die weißen Streifen am Himmelszelt hinziehen zu sehen. Der Schlußchoral „Dein ist allein die Ehre", mit den Zwischenspielen der Bläser, sollte billig in jedem Neujahrsgottesdienste figurieren[2].

Die Kantate auf den dritten Sonntag nach Epiphanias „Ich steh' mit einem Fuß im Grabe" (Nr. 156)[3] ist charakteristisch für die Art wie Bach Bewegung darstellt. In der einleitenden Sinfonia lassen die Streicher die Schritte vernehmen, mit denen der Mensch dem Grabe entgegen geht; der Baß bringt fortgesetzt Varianten des Motivs:

---

[1] Es würde sich empfehlen, diese Arie in irgend eine Weihnachtskantate einzulegen. Ihr ursprünglicher Text lautet:

„O! du angenehmer Schatz,
Hebe dich aus denen Krippen,
Nimm davor auf meinen Lippen
Und in meinem Herzen Platz."

Die Arie „Vergnügen und Lust" stammt ebenfalls aus der Weihnachtskantate. Auch der erste Teil der Trauungskantate scheint auf Entlehnungen zu beruhen.
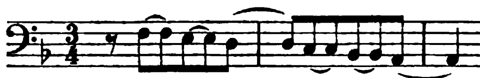
[2] Die Sopranarie „Fort und fort" ist eine Parodie einer Nummer der Profankantate „Der zufriedengestellte Äolus" B. G. Band XI[2]. (S. 189 ff. „Angenehmer Zephyrus".)

[3] Solokantate für Alt, Tenor und Baß.
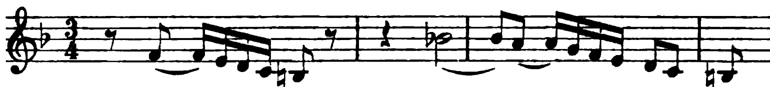
Adagio.



In der Arie wird das Hinabsteigen in die Gruft durch die Synkopenform dieses Motivs geschildert:
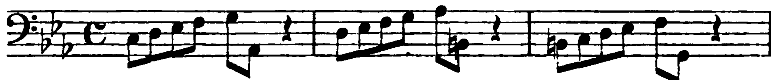


Die Streicher in der Oberstimme wiederholen es stetig in allen möglichen rhythmischen Schattierungen:



damit das Bild, das in den Worten „Ich steh' mit einem Fuß im Grabe, bald fällt der kranke Leib hinein" liegt, ja deutlich in der Musik herauskomme. Man meint, der Leipziger Thomaskantor habe Pigalles berühmtes Grabdenkmal des Marschalls von Sachsen zu St. Thomas in Straßburg vor Augen gehabt, welches das Herabschreiten des Helden zum Sarkophag in so wunderbarer Bewegung erfaßt. Um die rhythmische Unruhe zu mildern, läßt Bach neben dem Gesang den Choral „Machs mit mir Gott nach deiner Güt'" einhergehen.

Das einleitende Duett-Arioso der Kantate auf Estomihi „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem" (Nr. 159)[4] gründet sich ebenfalls auf ein Schrittmotiv:



Das Abbrechen auf der Septime wirkt ergreifend: Jesus hält im Gehen inne, wendet sich nach den Jüngern um und verkündet ihnen, daß er dem Tod entgegenziehe. In den Zwischengesängen des Alts begleitet die betrachtende Seele ihren Heiland auf dem Kreuzesweg. Eine herrliche Baßarie beschließt das auch textlich fein empfundene Werk.
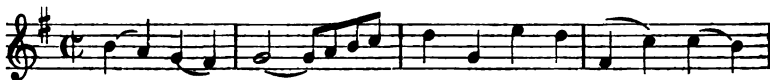
---

[4] Solokantate für Alt, Tenor und Baß.

Der erste Chor der Osterkantate „So du mit deinem Munde bekennest Jesum, daß er der Herr sei" (Nr. 145) gehört zu Bachs interessantesten Textdeklamationen. Man beachte, wie er das Wort „Herr" herausbringt. Es ist anzunehmen, daß das Tutti des Chores erst bei dem Schlußsatze „so wirst du selig" einsetzte, bei dem das Orchester sich im Freudenmotiv ergeht[5].

Die Septuagesimä-Kantate „Ich bin vergnügt" (Nr. 84) gehört schon in das Jahr 1731[6]. Sie besteht aus zwei prächtigen Arien, von denen die erste sich auf dem Glückseligkeitsrhythmus erbaut, durch den auch das „Friede sei mit euch" in der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67) ausgedrückt wird. In der zweiten „Ich esse mit Freuden mein weniges Brot" lebt sich die heitere Sorglosigkeit in einem lustigen Zwiegespräch zwischen der Oboe und der Violine aus. Der Text dieser schönen Kantate ist eine Umdichtung von Picanders „Ich bin vergnügt mit meinem Stande". Spitta vermutet, daß sie ursprünglich als geistliche Hausmusik für Anna Magdalena komponiert worden sei.

Auch die Kantate auf den zweiten Pfingstfeiertag „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte" (Nr. 174) beschäftigt nur Solostimmen. Um die Hörer für den Ausfall des Chors zu entschädigen, leitet der Meister das Werk durch den ersten Satz des dritten Brandenburgischen Konzerts (B. G. Band XIX, S. 59ff.) ein. Da dieses ursprünglich nur für Streichinstrumente geschrieben ist, fügt er zwei obligate Hörner und drei Oboen hinzu, eine Bearbeitung, die sich als sehr wirkungsvoll erweist. Das Thema der Arie „Greift das Heil, ihr Glaubenshände" ist, da es sich wieder um die Symbolisierung der Glaubensfestigkeit handelt, von gewollter Steifheit:



Die Bässe bewegen sich in gemessenen Achteln. Belebt wird das Stück durch das zwischendurch auftretende Freudenmotiv, so daß

[5] Spitta zitiert diese Kantate nach ihrem Anfangschoral als „Auf mein Herz! des Herren Tag". Das gewaltige Auferstehungsthema des Duetts „Ich lebe, mein Herze" ist auf S. 473 angeführt.

[6] Solokantate für Sopran.

wirklich die frohe Glaubenszuversicht, von der im Text die Rede ist, dargestellt wird.

Zu dem ersten Chor der Michaeliskantate „Man singet mit Freuden vom Sieg" (Nr. 149) findet sich ein thematischer Entwurf auf einem Bogen der Partitur von „Phöbus und Pan" (1731). Da die Zeit für die Ausarbeitung einer Originalkomposition aber allzusehr drängte, griff Bach auf die Musik des letzten Chors der Weimarer Profankantate „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd" (B. G. Band XXIX, S. 29ff.) zurück und legte ihr den Text unter[7]. Das Duett „Seid wachsam, ihr heiligen Wächter, die Nacht ist schier dahin" wird nur von obligatem Fagott begleitet. Man meint in tiefer Dämmerung dahinziehende Lichtstreifen zu sehen. Die Arie „Gottes Engel weichen nie" ist ein Meisterstück musikalischer Anmut.

Als Einleitung der Kantate auf den XXI. Sonntag nach Trinitatis „Ich habe meine Zuversicht" (Nr. 188)[8] soll, laut einer Angabe auf der Partitur, das Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung in D moll



auf Orgel vorgetragen werden. Auch in der Schlußarie hat die Orgel eine obligate Partie.

Die neue Verwendung dieses Instrumentes erklärt sich aus einer Verbesserung, die man mittlerweile an der Orgel zu St. Thomas angebracht hatte. Schon anno 1722 hatte Scheibe das Rückpositiv der Orgel der Neuen Kirche durch eine zweite, besondere, vom Hauptspielschrank unabhängige Klaviatur separat spielbar gemacht. Nun konnte der Dirigent die Orgelbegleitung, wenigstens die der Solonummern, selber ausführen und dabei doch Sänger und Orchester im Auge behalten. Natürlich war es Bachs sehnlichster Wunsch, dieselbe Einrichtung an dem dreizehn klingende Stimmen zählenden Rückpositiv der Thomaskirche verwirklicht zu sehen. Aus den Kirchenrechnungen erfahren wir, daß anno 1730, wohl im Sommer, fünfzig Taler für Arbeiten an der Orgel verausgabt wurden. So viel mochte damals

---

[7] Für die Aufführung der Profankantate kann man die Bezifferung, die die Parodie angibt, benutzen.

[8] Solokantate für Sopran, Alt, Tenor und Baß.
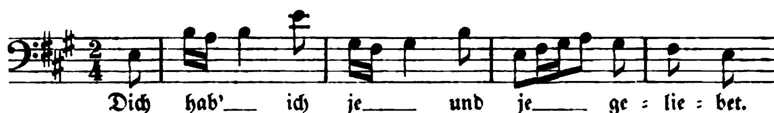
die Einrichtung einer neuen Klaviatur kosten. Vom Herbst an konnte Bach also das Rückpositiv frei benutzen. Er bediente sich dessen aber nicht nur zur Begleitung, sondern auch zur Ausführung obligater Partien. Das schien ihm so vorteilhaft, daß er außer „Ich habe meine Zuversicht" (Nr. 188) in der nächsten Zeit noch sieben Kantaten für obligate Orgel schuf[9].

Wer mit besonderen Erwartungen an diese Werke herantritt, erlebt eine gewisse Enttäuschung. Zunächst enthalten sie viele Stücke, die aus der Instrumentalmusik entlehnt sind. Die meisten Sätze für Orgel und Orchester stammen aus Klavierkonzerten[10]. Auch Arien sind aus Instrumentalsätzen erwachsen. So ist die Arie „Stirb in mir" in der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" (Nr. 169) nichts anderes als das Siciliano des Klavierkonzerts in Edur, zu dem Bach eine Gesangstimme neu hinzufügte. Die Überarbeitung ist eine Meisterleistung; aber das Stück klingt nicht, so herrlich es sich auf dem Papier ausnimmt. Die Kantate „Geist und Seele wird verwirret" (Nr. 35) baut sich ganz aus ehemaligen Instrumentalsätzen zusammen, deren Provenienz aber nicht mehr festzustellen ist. Dasselbe scheint mit den Nummern der Kantate „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Nr. 49) der Fall zu sein, in denen konzertierende Orgel verwandt wird. Auch das Duett „Dich hab ich je und je geliebet" ist eine Parodie. Das ergibt sich schon aus der geschmacklosen Deklamation:

---

[9] Es sind: „Erschallet ihr Lieder" (Nr. 172; Pfingsten; Überarbeitung eines früheren Werkes, siehe S. 546); „Geist und Seele wird verwirret" (Nr. 35; XII. Sonntag nach Trinitatis; Solokantate für Alt); „Gott soll allein mein Herze haben" (Nr. 169; XVIII. Sonntag nach Trinitatis; Solokantate für Alt); „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Nr. 49; XX. Sonntag nach Trinitatis; Solokantate für Sopran und Baß); „Wir danken dir, Gott" (Nr. 29; Ratswahlkantate auf den 27. August 1731); „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" (Nr. 27; XVI. Sonntag nach Trinitatis); „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" (Nr. 170; VI. Sonntag nach Trinitatis; Solokantate für Alt).

[10] Die Kantate „Ich habe meine Zuversicht" (Nr. 188) hat als Ouvertüre das Dmoll-Konzert, welches selber nur eine Übertragung eines Violinkonzerts ist; die Sinfonia der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" (Nr. 169) entstammt dem Klavierkonzert in Edur; das Finale desselben Konzerts kehrt als Sinfonia der Kantate „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Nr. 49) wieder; das Präludium der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott" (Nr. 29) ist eine Bearbeitung des ersten Satzes der Suite in Edur für Solovioline.



Die Altarie „Willkommen will ich sagen" der Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" (Nr. 27) ist ebenfalls alles eher als ein Muster des Sprechens in Tönen.

Die Solokantate für Alt „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" (Nr. 170) scheint in der Hauptsache aus originalen Stücken zu bestehen. Sehr interessant ist die Triobegleitung der Arie „Wie jammern mich doch", in welcher die Orgel zwei Stimmen ausführt, während den vereinigten Violinen und Bratschen die dritte zufällt. Ein Baßfundament fehlt. Nur schade, daß der Text dieses Werkes so ganz unbefriedigend ist.
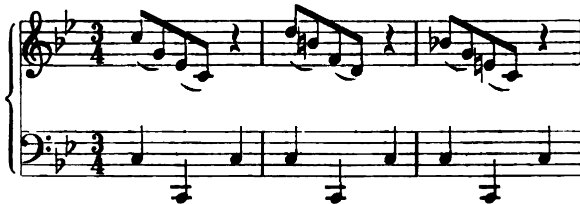
Die Enttäuschung, die diese Kantaten bereiten, rührt aber auch von der Art her, wie der Meister die Orgel zur Mitwirkung heranzieht. Er läßt sie nur zweistimmig auftreten. Da die Unterstimme mit dem Orchesterbaß identisch ist, führt sie also tatsächlich nur eine obligate Partie aus, diese aber von Anfang bis zu Ende, fast ohne jegliche Unterbrechung. Diese ganz uninteressante Verwendung des kirchlichen Instruments würde man bei jedem andern eher erwarten als bei Bach. Von einem dramatischen Wechselspiel zwischen Orgel und Orchester und einem Operieren mit der Entgegensetzung der beiden charakteristisch so verschiedenen Tonmassen ist keine Rede. Man fragt sich, wie der Meister, der in seinen Präludien und Fugen die ganze reiche und eigenartige Polyphonie der Orgel offenbart, es über sich gewinnen konnte, ihr hier eine so untergeordnete Aufgabe zuzuweisen, und man erstaunt, daß er nicht auf den Gedanken kam, auch nur irgend einen Effekt, den die Kombination von Orgel und Orchester bietet, auszunützen.

Das soll nicht heißen, daß nicht auch mit diesen Stücken eine Wirkung zu erzielen sei. Die Vorspiele zu „Gott soll allein mein Herze haben" (Nr. 169) und „Wir danken dir, Gott" (Nr. 29) zum Beispiel klingen auf Orgeln mit einem klaren und von schönen Mixturen versilberten Ton ganz vorzüglich. In der Begleitung der Arien wird die Orgel aber weniger befriedigen, da sie in der Tat nur eine Flöte — und zwar ziemlich unvorteilhaft — ersetzt. Nach

einigen Takten schon kommt auch dem unkritischen Hörer das Ausdruckslose dieser Begleitstimme zu Bewußtsein.

Neben der konzertierenden Orgel wirkte natürlich die große Orgel als Begleitinstrument mit und führte die Bezifferung aus. Die Kantaten für obligate Orgel verlangen also tatsächlich zwei Orgeln. Wo nur eine vorhanden ist, muß die konzertierende die Bezifferung noch mit ausführen. Man wird dann am besten die Baßstimme dem Pedal überweisen und mit der linken Hand die Harmonien greifen, um mit der rechten die obligate Stimme zu spielen. Wenn Bach diese Kantaten zu St. Nicolai gab, wo das Rückpositiv nicht spielbar war, kam er auch in die Lage, die Partien der beiden Orgeln in eine zusammenzuarbeiten. Von der Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott" (Nr. 29) wissen wir dies bestimmt. Es ist uns nämlich ein Textbuch von einer Wiederaufführung derselben zu St. Nicolai anno 1749 überliefert. Der erste Chor dieses Werkes gehört zu den Schöpfungen des Meisters, in denen er elementar vokal, nach Art Händels wirkt. Ob die Arie „Gedenk an uns" nicht aus dem Siciliano irgend eines Instrumentalkonzerts entstanden ist, mag unentschieden bleiben.

Ergreifend wirkt der Chor der Kantate „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" (Nr. 27). Die Streicher und der Baß stellen den Satz „Hin geht die Zeit" dar, indem sie den Rhythmus eines langsamen, unerbittlichen Pendelschlags durchführen:



In die Stimmen des Chores, der zu dieser Flucht der Zeit seinen Choralvers absingt, mischen die Oboen ihre klagenden Seufzer[11].

Die Begleitung der Schlußarie „Gute Nacht, du Weltgetümmel" ist symphonisch gehalten. Abwechselnd werden die Worte „Gute Nacht" und „Weltgetümmel" abgebildet, das erste durch ein fried-

[11] Auch in der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen" (Nr. 72) wird die Zeit durch Pendelschläge versinnbildlicht, siehe S. 578.

volles Thema, das zweite durch das bekannte „Tumultmotiv". Dieses Stück ist musikalisch also genau so gedacht wie die Arie „Friede sei mit euch" aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67).
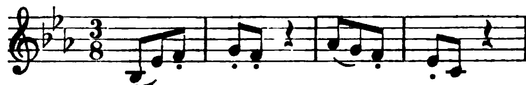
Die Verwendung der obligaten Orgel scheint Bach auf die Dauer selber nicht befriedigt zu haben. Er schrieb später keine derartigen Kantaten mehr.

Am Anfang der dreißiger Jahre scheint ihm auch das Unzulängliche seiner Kantatentexte zu Bewußtsein gekommen zu sein. Er strebt zur Choralkantate zurück. Zunächst sucht Picander eine Vermittlung zwischen der modernen, freien und der Choralkantate. Er möchte den Meister bestimmen, Texte zu komponieren, in welchen die Choralverse mit freier Dichtung durchsetzt sind. So hatte er schon den ersten Vers von „Wer weiß wie nahe mir mein Ende" (Nr. 27) durch betrachtende Rezitative unterbrochen. In der Kantate auf den V. Sonntag nach Trinitatis „Wer nur den lieben Gott läßt walten" Nr. 93 wendet er dieses Verfahren auf zwei Verse des Liedes an. Dem einen gibt er folgende Gestalt:

Rezitativ mit Choral:
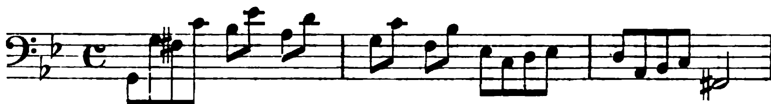
„Was helfen uns die schweren Sorgen?
.... Sie drücken nur das Herz mit Zentnerpein, mit tausend Angst und Schmerz ....
Was hilft uns unser Weh und Ach?
.... Es bringt nur böses Ungemach ...."

Wie Picander hier mit dem Text, so geht Bach mit der Melodie um. Die Themen der Soli werden alle aus den ersten Noten des Cantus firmus gebildet. Sogar das leichtgeschürzte Motiv, mit dem er in der Arie „Man halte nur ein wenig stille" die heitere Sorglosigkeit ausdrücken will, entstammt dem Anfang der Melodie:



Dieses Spiel mag sehr geistreich sein; künstlerisch zu befriedigen vermag es jedoch nicht. Es läuft auf eine Entstellung der Melodie hinaus und widerspricht Bachs eigensten Prinzipien, da er sonst die Choralweise in dieser Art nicht antastet.

Eine ausgezeichnete Klangwirkung erzielt der Meister im Chor, indem er jeden Satz zuerst in freier Art von zwei Stimmen vortragen läßt, worauf dann jedesmal der ganze Chor mit der betreffenden Choralzeile einsetzt. In dem Rezitativ: „Was helfen uns die schweren Sorgen" wird die Baßfigur wie von einer lastenden Masse erdrückt[12]:



Großes Gefallen scheint Bach an dieser Zwitterkantate aber trotzdem nicht gefunden zu haben. Er wendet sich nunmehr der einfachen Choralkantate zu. Wir besitzen fünfzehn, die in jene Zeit zu gehören scheinen[13]. Einige werden mit Sicherheit in diese Periode verwiesen

[12] Das Freudenmotiv der Bässe in der Arie „Er kennt die rechten Freudenstunden" ist auf S. 501 angeführt.

[13] Es sind:

1. „Christus der ist mein Leben", Nr. 95, XVI. Sonntag nach Trinitatis.
2. „Der Herr ist mein getreuer Hirt", Nr. 112, Misericordias.
3. „Ein' feste Burg ist unser Gott", Nr. 80, Reformationsfest.
4. „Es ist das Heil uns kommen her", Nr. 9, VI. Sonntag nach Trinitatis.
5. „Gelobet sei der Herr", Nr. 129, Trinitatis.
6. „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ", Nr. 177, IV. Sonntag nach Trinitatis.
7. „In allen meinen Taten", Nr. 97, ohne festen Sonntag; wohl auch als Hochzeitskantate verwendet.
8. „Lobe den Herren", Nr. 137, XII. Sonntag nach Trinitatis.
9. „Nun komm' der Heiden Heiland", 2. Komposition, Nr. 62, I. Advent.
10. „Sei Lob und Ehr", Nr. 117, ohne festen Sonntag.
11. „Wachet auf ruft uns die Stimme", Nr. 140, XXVII. Sonntag nach Trinitatis.
12. „Was willst du dich betrüben", Nr. 107, VII. Sonntag nach Trinitatis.
13. „Was Gott tut, das ist wohlgetan", 1. Komposition, Nr. 98, XXI. Sonntag nach Trinitatis.
14. „Was Gott tut, das ist wohlgetan", 2. Komposition, Nr. 99, XV. Sonntag nach Trinitatis.
15. „Was Gott tut, das ist wohlgetan", 3. Komposition, Nr. 100.

Der Anfangschor der dritten Bearbeitung von „Was Gott tut, das ist wohlgetan" ist identisch mit dem der zweiten. Wahrscheinlich wurde die dritte als Hochzeitskantate verwandt. Die beiden ersten Kompositionen scheinen nicht allzu weit auseinander zu liegen. Eine weitere Choralkantate „Nun danket alle Gott" (Nr. 191. B. G. Band XLI) ist nur unvollständig überliefert. Die im Anfangschor der Kantate „In allen meinen Taten", Nr. 97, gewählte Ouvertürenform

durch die Beschaffenheit ihrer Orgelstimme, in der die Arien und Rezitative nicht beziffert, sondern mit Tacet überschrieben sind[14]. Das will nicht heißen, daß die Orgel dabei überhaupt nicht mitwirkte, sondern nur, daß der Spieler an der großen Orgel pausierte und Bach die Begleitung nach der Partitur auf dem separat spielbaren Positiv ausführte. Bei einer Wiederholung der betreffenden Kantaten zu St. Nicolai sah er sich in der Folge dann aber doch genötigt, die Bezifferung in der Hauptorgelstimme nachzutragen. So kam er wieder dazu, den Continuo gleich von Anfang an vollständig zu beziffern. Jedoch wird er, wenn zu St. Thomas musiziert wurde, die Soli nach wie vor auf seinem Positiv begleitet haben.

Alle diese Kantaten zeichnen sich durch herrliche Chöre aus. Besonders hervorgehoben seien: „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (Nr. 99), „Sei Lob und Ehr" (Nr. 117), „Lobe den Herrn" (Nr. 137) und „Gelobet sei der Herr" (Nr. 129). Letztere Kantate ist zudem mit einem pompös begleiteten Schlußchoral ausgestattet. Diese Chöre sind alle nach demselben Typus gestaltet. Der Sopran führt den Cantus firmus durch, und die anderen Stimmen übernehmen die Figuration. Die Orchesterbegleitung ist selbständig. Ihre Motive enthalten aber Reminiszenzen an die Choralweise.

Hier wird die unerschöpfliche Gestaltungskraft des Meisters so recht offenbar. Er vermag eine Anzahl von Chören nach demselben Prinzip zu formen und dabei jedem eine solche Eigenart zu verleihen, daß die Gleichartigkeit nur dazu bestimmt scheint, das Charakteristische an jedem einzelnen unter ihnen desto schärfer hervortreten zu lassen.

Die Arien befriedigen in diesen Kantaten nicht in demselben Maße.

Bach müht sich mit unmöglichen Texten ab. In einer Reihe von Fällen versucht er es, Rezitative und Arien zu Choralversen zu komponieren. Das konnte auch ihm nicht gelingen. Eine regelmäßig aufgebaute Strophe widerstrebt dem Plan der Arie. Zudem läßt ihr gleichmäßiges Metrum kein rechtes Thema zu. Daß die Strophenarie überdies noch trostlos lang wird, versteht sich von selbst[15].

---

macht es wahrscheinlich, daß diesem Chor eine Weimarer oder Cöthener Komposition zugrunde liegt.
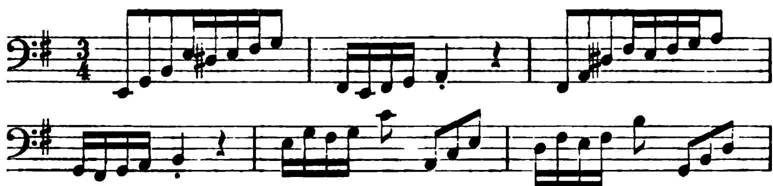
[14] Siehe Nr. 97, 99, 129, 177.

[15] Als Arien und Rezitative komponiert sind die Choralstrophen in den Kantaten Nr. 97, 100, 107, 112, 117, 129, 137, 177.

Andere Male benutzt der Meister Texte, die eine Choralstrophe umschreiben. Auch freie Verse kommen vor. Doch scheinen diese nicht von Picander zu stammen, da sie merkwürdig schwerfällig und zur Vertonung ungeeignet sind.

So finden sich unter den Solonummern dieser Kantaten nicht viele, die auf den Hörer unmittelbar wirken. Ein Prachtstück ist die Altarie „Ich will dich all mein Leben lang, o Gott, von nun an ehren" aus der Kantate „Sei Lob und Ehr" (Nr. 117). An der Baßarie von „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (Nr. 100) nimmt sich die Musik an sich herrlich aus; nur ist die Deklamation etwas banal. Das Unbefriedigende der Wortvertonung tritt hier um so stärker hervor, da die folgende Altarie in dieser Hinsicht eine Vollendung zeigt, die selbst bei Bach auffällt.

Hingegen bieten die Soli dieser Choralkantaten außerordentlich viel charakteristisch-malerische Musik. In der Baßarie der Kantate „Was willst du dich betrüben" (Nr. 107) jagt die Solovioline in wilden Läufen einher, über deren Tempo das von Bach vorgeschriebene »Vivace« keinen Zweifel läßt. Der Text lautet: „Auf ihn magst du es wagen ... du wirst mit ihm erjagen, was dir ist nütz und gut". Dieses Beispiel zeigt, wie Bach, wenn er durch ein Bild gereizet und gelocket wird, dieser Versuchung erliegt und sich dann um die allgemeine Stimmung der Dichtung, die er in der Musik ausdrücken sollte, wenig mehr kümmert. Die folgende Tenorarie „Wenn auch gleich aus der Höllen der Satan wollte sich dir selbst entgegenstellen" gibt ihm Gelegenheit, die Bewegungen, in welchen sich der riesige Drachenleib aufrichtet, zu malen:



Den Text der Arie „Leg ich mich späte nieder, erwache frühe wieder" aus der Kantate „In allen meinen Taten" (Nr. 97) stellt er durch ein Motiv dar, welches aus Niedersinken und Wiederaufrichten besteht[16]:

---

[16] Das extravagante Freudenmotiv der ersten Arie aus der Kantate „Gelobet sei der Herr" ist auf S. 502 angeführt; ebenfalls schon zitiert sind das Tumult-



Wenn die meisten dieser Choralkantaten nicht als Ganzes wirken, so liegt dies am Text. Sie bestehen aus aneinandergereihten Strophen, denen jeder innere dramatische Zusammenhang fehlt, und die sich musikalisch nicht genügend voneinander abheben. Zudem zählen die meisten dieser Choräle zu viele Strophen.

Zu durchgeführten Choralkantaten eignen sich nur Lieder, die kurz sind und in denen jede Strophe für die Musik charakteristisch ausprägbar ist. Die Zahl dieser idealen Choräle ist sehr beschränkt. Wenn aber Bach ein solcher Text unter die Hand kommt, dann entsteht notwendig ein dramatisches Kunstwerk, wie es vollkommener nicht gedacht werden kann.

Das ist der Fall bei den Kantaten über „Ein' feste Burg" (Nr. 80) und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Nr. 140).

Die Kantate „Ein' feste Burg" ist wahrscheinlich für das Reformationsfest des Jahres 1730 geschrieben, dem ein ganz besonderer Glanz zukam, weil man in diesem Jahre die zweihundertste Wiederkehr des Tages feierte, an dem die Augsburger Konfession überreicht worden war. Im ersten Chor baut Bach die „feste Burg" in gewaltigen Dimensionen auf, indem er sie durch eine gigantisch ausgeführte Pachelbelsche Choralfuge darstellt. Jede der Einzelfugen wird durch einen Kanon mit dem Thema in der Vergrößerung beschlossen, der sich zwischen den Pedalposaunen der Orgel und den Trompeten des Orchesters ausspannt. Das Stück zählt zweihundertachtundzwanzig Takte.
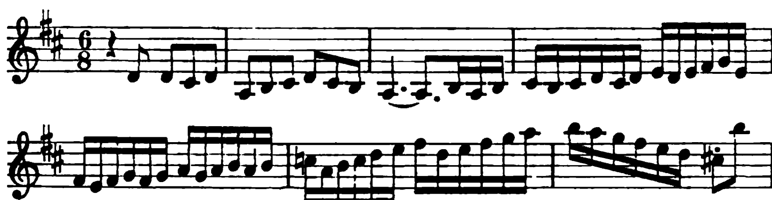
Im zweiten Vers wird die Schlacht, in welcher der Mann, den Gott selbst erkoren, für uns streitet, durch das bekannte Tumultmotiv geschildert:



motiv aus der Arie „Streite, siege, starker Held" in der Kantate „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 62; siehe S. 481) und die Illustration des Textes „Wir waren schon zu tief gesunken" in der Kantate „Es ist das Heil uns kommen her" (Nr. 9; siehe S. 475).

Dazu singen die Soprane den Choralvers „Mit unsrer Macht ist nichts getan", als wollten sie den Helden zur Hilfe herbeirufen, und er antwortet mit dem Triumphlied „Alles, was von Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren".

Die dritte Strophe schildert den Sturm der Teufel wider die Gottesburg. Ein Signal, aus den ersten Noten der Melodie gebildet, erschallt, worauf ein Heer grausig gewundener Leiber sich an den Mauern hinauf reckt:



Sie streben empor und sinken zurück, raffen sich nochmals auf, stürmen wieder hinan, stürzen wieder in die Tiefe ... ein wildbewegtes Gemenge, wie Bach es auch in der Kantate „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) auf und nieder branden läßt. Trompetenfanfaren schmettern dazwischen. Von den Zinnen ertönt der Jubelgesang der Gläubigen:

„Und wenn die Welt voll Teufel wär',
Und wollt uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr ...."

Nach einer letzten Anstrengung bricht der wilde Ansturm in sich zusammen. Dieser Choralvers wird von den mystischen Stücken „Komm in mein Herzenshaus" und „Wie selig sind doch die" aus der Weimarer Kantate „Alles was von Gott geboren" eingerahmt[17]. Luthertum und Mystik: das war das Glaubensbekenntnis, das der Thomaskantor am Reformationsfeste ablegte.
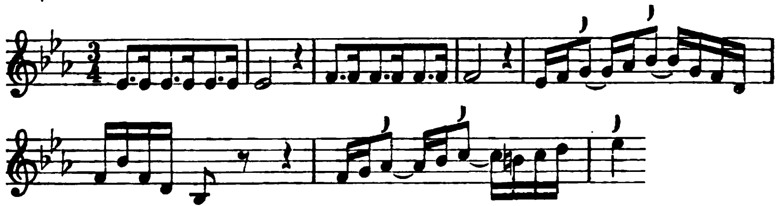
Die Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Nr. 140) behandelt das Gleichnis von den zehn Jungfrauen, das als Evangelium für den XXVII. Sonntag nach Trinitatis vorgeschrieben ist.

---

[17] Diese Kantate war für den Sonntag Okuli bestimmt. Bach hatte in Leipzig keine Verwendung für sie, da hier während der Passionszeit keine Kantaten aufgeführt wurden.
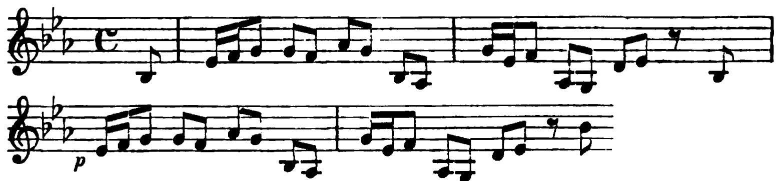
Bekanntlich tritt dieser Sonntag nur ganz ausnahmsweise — wenn Ostern sehr früh fällt — im Kirchenjahre auf; für gewöhnlich zählt man nur sechsundzwanzig Sonntage nach Trinitatis.

Der erste Chor schildert das Erwachen. Ein merkwürdiges Läuten erklingt von allen Seiten; der Bräutigam kommt; die Jungfrauen fahren erschreckt aus dem Schlummer auf; eine reißt die andere empor:



An diesem Chor kann man den Wandel, der sich in der Auffassung der Bachschen Musik vollzogen hat, recht deutlich sehen. Julius Stockhausen in Frankfurt ließ das Orchester pianissimo einsetzen und langsam anschwellen, als käme ein fernes Läuten unmerklich näher. Siegfried Ochs beginnt gleich forte und nimmt das Tempo äußerst lebendig, um die jähe Verwirrung, die das „Wachet auf!" hervorruft, wiederzugeben. Er ist damit sicherlich im Rechte. Um die richtige Wirkung hervorzubringen, sind die synkopierten Noten in den aufstrebenden Sechzehnteln stark herauszuarbeiten. Ein „Zuviel" dürfte hierin kaum zu befürchten sein; je ungestümer die Akzente, desto klarer kommt die Bedeutung des Motivs dem Hörer zu Bewußtsein[18].

Der zweite Vers, „Zion hört die Wächter singen", wird durch eine einfache Tanzweise beherrscht:



Zu dieser Begleitung tritt die Choralmelodie dissonant hinzu, als hätte sie nichts mit ihr zu tun. So tönt der Wächterruf hinein in

[18] Spitta meint, das Sechzehntelmotiv bedeute „ein heimliches Glück, das manchmal in seligem Ausdruck überströmt" (II, S. 291).

die Musik des Zuges, in dem der Bräutigam nahet. Damit diese recht dorfmusikartig klinge, wird sie nur einstimmig, von den Streichern unisono, mit Begleitung des Kontrabasses ausgeführt[19].

Der Zug erscheint, er ist da. Im Festsaale wird das „Gloria sei dir gesungen" angestimmt. Die törichten Jungfrauen stehen verzweifelt draußen in der Nacht.
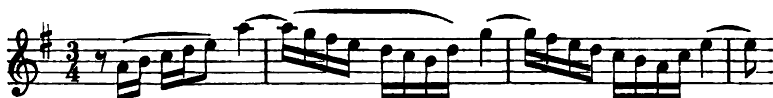
Erst bei Berlioz begegnet man wieder einer malerisch-dramatischen Musik, die sich mit dieser vergleichen läßt.

Zwei mystische Zwiegespräche zwischen Jesus und der Seele rahmen die mittlere Choralstrophe ein. Der überschwenglichen Art nach könnten sie, wie die betrachtenden Stücke der Kantate „Ein' feste Burg", aus der Weimarer Zeit stammen.

An diesen beiden Kantaten hatte Bach die Vorteile kurzer Choräle für die Komposition von Choralkantaten schätzen gelernt. So kam er auf den Gedanken, sich einen Choraltext aus charakteristischen Strophen verschiedener Gesänge zusammenzustellen und in der Kantate „Christus der ist mein Leben" (Nr. 95)[20] Choräle zu benutzen, die verschiedene Todesstimmung ausdrücken. Der erste:

„Christus der ist mein Leben,
Sterben ist mein Gewinn"

redet von der Todesmattigkeit. Das Orchester begleitet ihn mit einem schwermütigen Todes-Wiegenlied[21], in das die Violine ihre sehnsuchtsvollen Gänge einflicht:



Ein Rezitativ „Mit Freuden will ich von hinnen scheiden", während dessen das Wiegenlied ausklingt, leitet zum Choral „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" über, bei welchem die Melodie zuversichtlich

[19] Natürlich dürfen die Harmonien der Orgel nicht fehlen. Den Choral lasse man von mehreren Tenören anstimmen, nicht vom Solisten; heißt es doch im Text „Zion hört die Wächter singen". Nach Spitta klingt in diesem Vers „der mystische Ton der Kantate wohl am vollsten aus". Er meint, daß er wie ein „Reigen seliger Geister" anmute.

[20] Auf den XVI. Sonntag nach Trinitatis.

[21] Das Motiv dieses Wiegenliedes ist auf S. 484 wiedergegeben.

über den ruhig bewegten Achteln des Basses einherzieht. Darauf singen die Soprane[22] das fröhliche Abschiedslied an die Welt „Valet will ich dir geben", das die Oboen mit einem fast ausgelassenen Freudenmotiv begleiten:

Die Figuren der Bässe versinnbildlichen das „Hinauf steht mein Begier".

Dieselbe todesfreudige Stimmung kommt in der herrlichen Tenorarie „Ach schlage doch bald, schlage doch bald, sel'ge Stunde!" zum Ausdruck, zu der die pizzicati der Streicher ein wunderbares, fernes Läuten ertönen lassen. Man beachte die raffinierten Nuancen, die Bach in dieser Nummer vorschreibt.

Diese wundervolle Kantate mit ihren einfachen Chören wird sehr selten aufgeführt. Die Schuld daran trägt wohl die ungerechte Würdigung, die Spitta ihr angedeihen läßt. Vielleicht liegt sie auch zum Teil in den ganz außerordentlichen technischen Anforderungen, die die Tenorarie an den Sänger stellt.

Für die Jubelfeier der Überreichung der Augsburger Konfession, die am 25., 26. und 27. Juni in den Leipziger Kirchen sehr festlich begangen wurde, hat Bach keine neuen Kantaten geschaffen. Er behalf sich mit der Neujahrskantate von 1724 „Singet dem Herrn ein neues Lied" (Nr. 190)[23] und den beiden Ratswahlkantaten „Gott man lobt dich in der Stille" (Nr. 120)[24] und „Wünschet Jerusalem Glück". Die letztere ist verloren. Bach stand damals im Kampf mit dem Rate. Vielleicht war die Verdrossenheit, die sich seiner bemächtigt hatte, daran schuld, daß er auf die großen Feste nichts Neues komponierte. So hat er von den beiden reformatorischen

[22] Falsch wäre es, diesen Cantus firmus von der Solistin ausführen zu lassen! Wie will sie gegen die vereinigten Oboen, zu denen wohl noch die sämtlichen Violinen zu treten haben, durchdringen?

[23] S. 540.

[24] Die Kantate „Gott man lobt dich in der Stille" (Nr. 120) ist zum Teil identisch mit der Trauungskantate „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" (B. G. Band XIII[1]). Von besonderer Schönheit ist darin der Chor „Jauchzet ihr erfreuten Stimmen", mit dem scharf ausgeprägten Freudenmotiv.

Zentenarfeiern, die er mit erlebte, keine musikalisch begangen. Bei der zweihundertsten Wiederkehr des Beginns der Reformation, am 31. Oktober 1717, stand er beim Herzog von Weimar schon in Ungnade und wurde deshalb nicht mit der Komposition der Festkantate betraut.

Verwandt mit den Choralkantaten sind die beiden Choraldialoge „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 60)[25] und „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Nr. 58)[26].

In dem ersten treten die Furcht und die Hoffnung auf. Die Furcht (Alt) singt den Choral „O Ewigkeit, du Donnerwort“, während das Orchester ihr Zittern und Beben malt. Dazu läßt sich die tröstende Stimme der Hoffnung (Baß) vernehmen, die unablässig ruft: „Herr, ich warte auf dein Heil“. Nun machen sich beide auf zum Todesgang: „O schwerer Gang zum letzten Kampf und Streite!“... „Mein letztes Lager will mich schrecken“ klagt die verzweifelte Seele, und das leidenschaftlich erregte Orchester führt dazu eine Musik auf, die ihrer Art nach an die Verzweiflungsarie des Petrus aus der Johannespassion erinnert. Die Hoffnung singt tröstend: „Mich wird des Heilands Hand bedecken“. Zum Schlusse ertönt die Stimme des heil'gen Geistes, in einem wunderbaren Arioso: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an!“ Rudolf Ahles schönes Lied „Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt . . .“ beschließt die Kantate.

Der Dialog „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Nr. 58) ist ähnlich gearbeitet. Das Eingangsduett — „Ach Gott, wie manches Herzeleid begegnet mir zu dieser Zeit! ... Geduld, mein Herze! Geduld!“ — gibt dieselbe musikalische Stimmung wieder wie „Mein letztes Lager will mich schrecken“. Man lasse sich durch das vorgeschriebene Adagio nicht verleiten, dieses Stück gar zu langsam und etwa gar sanft zu spielen. Die Instrumentalbegleitung muß lodern und glühn von verhaltener Verzweiflung[27].

[25] Zweite Komposition. D dur. Solokantate für Alt, Tenor und Baß. Auf den XXIV. Sonntag nach Trinitatis (1732?).

[26] C dur. In der Ausgabe der Bachgesellschaft als zweite Komposition bezeichnet, obwohl die in A dur vielleicht jünger ist. Solokantate für Sopran und Baß. Auf den Sonntag nach Neujahr (1733?).
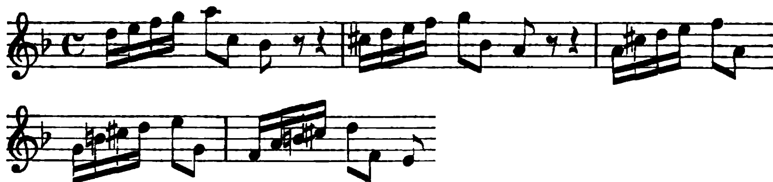
[27] Alle Stücke dieses Typus müssen schwer und wuchtig gespielt werden. Auch das Duett der Kantate Nr. 60 „Mein letztes Lager will mich schrecken“ wird gewöhnlich so wiedergegeben, daß die Musik gar keinen Schrecken mehr ausdrückt. Zum Problem dieser Duette siehe S. 487 ff.

Das Schlußduett hingegen kann nicht freudig genug klingen, trotz des Chorals „Ich hab' vor mir ein' schwere Reis' zu dir ins Himmelsparadeis!", weil das Orchester im Verein mit der Stimme „Nur getrost, getrost ihr Herzen! Hier ist Angst, dort Herrlichkeit" die Klage übertönen will. Man beachte die belebten Schritte in den Bässen, Violen und zweiten Violinen, die voll Lust dem „Himmelsparadeis" zueilen, während ihnen die Sechzehntel der ersten Violine vorausflattern.

Wenn die Idee dieser beiden Dialoge von Picander stammt, so hat er der Muse Bachs herrlich gedient. Man fühlt es der Musik an, mit welcher Begeisterung sie geschaffen ist.

Aus dem schlechten Zustand, in dem sich der Thomanerchor am Anfang der dreißiger Jahre befand, erklärt es sich leicht, daß Bach in jener Zeit besonders viele Solokantaten schuf. Mit den beiden Choraldialogen sind uns deren elf erhalten. Zwei davon sind Soprankantaten: „Falsche Welt, dir trau ich nicht" (Nr. 52), auf den XXIII. Sonntag nach Trinitatis, und „Jauchzet Gott in allen Landen" (Nr 51), auf den XV. Sonntag nach Trinitatis.
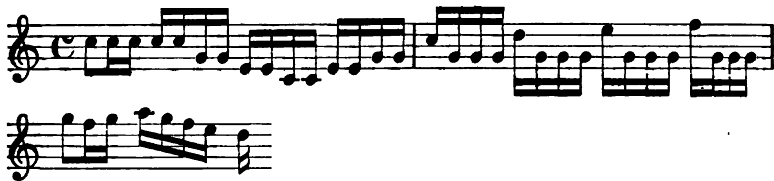
Die Einleitung von „Falsche Welt, dir trau ich nicht" ist dem ersten Brandenburgischen Konzert (B. G. Band XIX) entnommen. Sehr charakteristisch ist die Begleitung der ersten Arie „Immerhin, wenn ich gleich verstoßen bin". Sie bildet das Wort „verstoßen" so drastisch ab, wie man es sich nur denken kann:



In dem freudvollen Thema der Schlußarie „Ich halt' es mit dem lieben Gott, die Welt mag nur alleine bleiben" schimmert die Erinnerung an das der ersten noch nach, als sollte es auch in der Musik ausgedrückt werden, daß es der Verstoßene ist, der jetzt bei Gott Freude gefunden hat.

Die Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" (Nr. 51) ist ein glänzendes Koloraturstück für Sopran und Trompete, voll hinreißen-

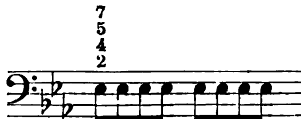
den Lebens, wie dies gleich im Instrumentalthema der ersten Arie zutage tritt:



Als letzte Arie dient der Choral „Sei Lob und Preis mit Ehren", dessen Halleluja sich zu einem Concerto für Sopran und Trompete mit Orchesterbegleitung gestaltet. Allen Bach beflissenen Sopranistinnen sei diese Kantate zur täglichen Übung empfohlen. Vollendet wirken kann sie aber nur, wenn ein heller Knabensopran sie herausschmettert[28].

Von den Solokantaten für Alt ist die bekannteste „Schlage doch, gewünschte Stunde" (Nr. 53). Eigentlich ist es keine Kantate, sondern eine „Trauer-Arie", wie auch der Titel der alten Handschrift, in welcher sie uns überliefert ist, lautet. Weil Bach in diesem Werk zwei Glocken verwendet, meint Forkel, „daß es nicht in die Zeit seines gereinigten Geschmacks gehöre"[29].

Die andere Altkantate „Widerstehe doch der Sünde" (Nr. 54)[30] beginnt mit einem erschreckenden Septimenakkord:



Durch das Beben der Bässe und Bratschen und durch die Seufzer, die die Violinen dazu ertönen lassen, bekommt das Stück etwas geradezu Unheimliches. Damit soll das Grauen des Sündenfluches, den der Text androht, geschildert werden. In derselben Stimmung ist die
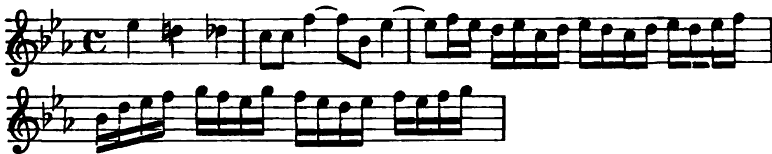
---

28 Von dieser Kantate ist noch eine Umdichtung vorhanden, die darauf hinweist, daß Bach diese Musik einmal für das Michaelisfest benutzt hat. Sie lautet: „Jauchzet Gott in allen Landen! Mit den Engeln laßt uns heut' unserm Gott ein Loblied singen".

29 Forkel S. 62.

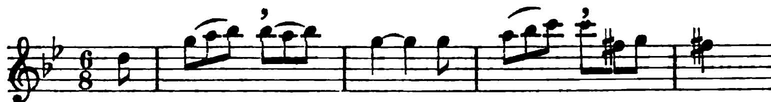
30 Die Abschrift gibt nicht an, für welchen Sonntag diese Kantate bestimmt war.

Arie „Wer Sünde tut, der ist vom Teufel" gehalten. Sie ist als strenges Trio zwischen der Singstimme, den Violen und den Violinen gedacht. Das Thema lautet:
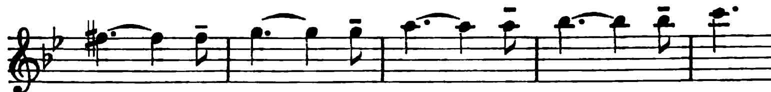


Harmonisch ist dieses Stück von einer Härte ohnegleichen.

Die Eingangsarie der Solokantate für Tenor „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Nr. 55) wird gewöhnlich so unlebendig wiedergegeben, daß man von der verzweifelten Klage nichts mehr spürt. Der charakteristische Akzent liegt auf dem zweiten Taktteil. Man sehe also darauf, daß das Orchester



spiele. Den Passus:



lasse man in starkem crescendo heraustreten, indem man im Widerstreit mit dem Takte das letzte Achtel jedesmal schwerfällig betont, daß es wie ein Hemmnis des Rhythmus wirkt. Dieses Motiv gehört zu den Worten: „ich geh' vor Gottes Angesicht mit Furcht und Zittern zum Gerichte". Es liegt etwas von angstvollem Sträuben darin, wie in dem der Einleitung zur Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105), an das es stark erinnert[31]. Zuletzt lasse man auch das Motiv



[31] S. 570.

im Gegensatz zum natürlichen Takt so ausführen, daß der Akzent auf das Auftaktsachtel nach der Pause fällt. Erst wenn vom lieblichen $^6/_8$ Takt-Rhythmus nichts mehr übrig ist und drängende Unruhe ihn ganz ersetzt hat, ist diese Nummer richtig gespielt.

Ob man in der Anfangsarie der Solokantate für Baß „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Nr. 56)[32] betonen soll:



bleibe unentschieden. Für die zweite Ausführung spricht der natürliche Wortakzent. Die erste ist charakteristischer, weil sie durch die Betonung der Endsynkope die aufsteigende Linie in ihrer ganzen Ausdehnung und Härte heraustreten läßt[33]. Im übrigen beruht die Begleitung einzig auf dem Motiv des verklärten Schmerzes. Vielleicht nimmt man das Tempo dieser Nummer gewöhnlich etwas zu langsam; dann kommt der Kontrast mit dem Schluß „Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab" nicht richtig heraus.

Von dem herrlichen Wellenmotiv[34], mit dem das Rezitativ-Arioso „Mein Wandel auf der Welt ist einer Schiffahrt gleich" begleitet wird, merkt der Hörer, wenn es vom Solo-Violoncell allein ausgeführt wird, nur sehr wenig. Man gebe noch ein Fagott und eine Bratsche zu, dann umspielt es die Stimme ruhig und klar. In den Tuttistellen der Schlußarie „Endlich, endlich wird mein Joch" empfiehlt es sich, die Violinen zur Oboe hinzutreten zu lassen, damit das Thema sich in seiner ganzen unbändigen Freude auslebe.

Dieses Werk gehört zum Herrlichsten, was Bachs Vermächtnis an uns birgt. Es stellt aber auch Anforderungen ohnegleichen an die dramatische Gestaltungskraft des Sängers, der dieses Aufsteigen von der resignierten Todeserwartung zum jubelnden Todessehnen miterleben und darstellen soll.
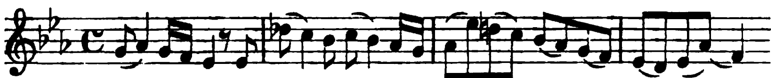
---

[32] Auf den XIX. Sonntag nach Trinitatis.

[33] Es handelt sich natürlich nur um einen Gradunterschied, da cis und d beide betont sind. Der Effekt, den das etwas verschiedene Betonen des Orchesters und des Sängers hervorbringt, wirkt nicht schlecht.

[34] Wiedergegeben S. 467.

Auch die Baßkantate auf Mariä Reinigung „Ich habe genug" (Nr. 82) ist dem Todesgedenken geweiht. Sie schildert das himmlische Heimweh des Greises, der in allem schon von dieser Welt losgelöst ist. Unaussprechlicher Friede liegt in der Sechzehntelbewegung, mit der das Orchester in der ersten Arie den Gesang der Singstimme und die Arabesken der Oboe begleitet. Dann folgt das herrliche Todes-Wiegenlied „Schlummert ein, ihr matten Augen; fallet sanft und selig zu!":



Aber auch hier ist das letzte die ekstatische Freude, die in der Arie „Ich freue mich auf meinen Tod" plötzlich ausbricht.

Diese Kantate schrieb Bach auch für Sopran um, wohl mit der Absicht, sie in seinen Hauskonzerten durch seine Frau singen zu lassen. Die Arie „Schlummert ein" trug er in ihr Klavierbüchlein vom Jahre 1725 ein, jedoch so, daß er nur die Singstimme vollständig notierte. Die Begleitung fügte er beim Spielen frei hinzu.

Typisch für Bachs musikalische Illustration ist die Art, wie er in der Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden" (Nr. 88) den Spruch aus Jeremia 16, Vers 16 darstellt[35]. Zu der ersten Hälfte des Verses läßt das Orchester wogende Wellenmotive erklingen, als wollte es dem Hörer den ruhig bewegten See, auf den die Fischer hinausfahren, vorzaubern; bei den Worten: „Und danach will ich viel Jäger aussenden, die sollen sie fangen auf allen Bergen" bricht diese Begleitung plötzlich ab; dafür lassen die Hörner lustige Fanfaren ertönen.

Zu den vollendetsten Stimmungsschilderungen des Meisters gehört die Begleitung der ersten Arie der Kantate „Was soll ich aus dir machen, Ephraim" (Nr. 89)[36]. Der Text stammt aus Hosea 11, Vers 8 und lautet:
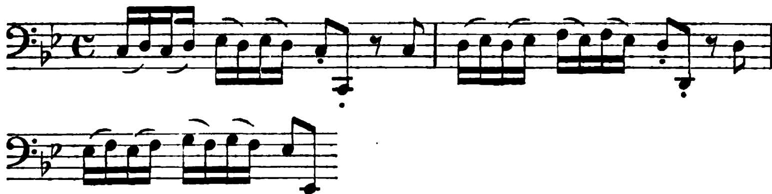
---

[35] Auf den V. Sonntag nach Trinitatis. Solokantate für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Interessant ist auch, daß Bach das Arioso „Fürchte dich nicht, denn von nun an wirst du Menschen fangen" mit dem Freudenmotiv begleitet; siehe S. 501.
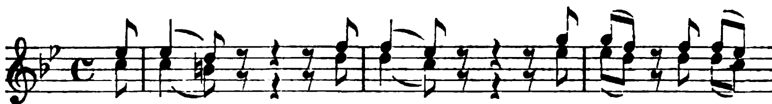
[36] Auf den XXII. Sonntag nach Trinitatis. Solokantate für Alt, Tenor und Baß.

„Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
Soll ich dich schützen, Israel?
Soll ich nicht billig ein Adama aus dir machen,
Und dich wie Zeboim zurichten?
Aber mein Herz ist andern Sinnes;
Meine Barmherzigkeit ist zu brünstig!"[37]
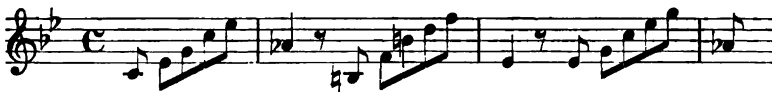
Dieser Text wird durch drei Themen wiedergegeben. Das eine, das im Baß auftritt, versinnbildlicht etwa den Zorn Gottes:



Die Oboen stoßen klagende Seufzer aus:



In den Violinen erhebt sich die schmerzliche Frage:



Wie die Motive hier erregt durcheinandergehen, ohne es zu einem Abschluß zu bringen, also bewegen sich in Gottes Herzen die widersprechenden Gedanken über Israel.

Daß das Thema der Violinen die schmerzliche Frage ausdrückt, wird durch den ersten Chor der Kantate „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes?" (Nr. 48) sicher gestellt. Die Orchesterbegleitung dieses Stückes erbaut sich auf einem Thema, das mit dem aus „Was soll ich aus dir machen, Ephraim" fast identisch ist.

Ein Wunder polyphoner Deklamation ist der erste Chor der Kantate „Ich glaube lieber Herr, hilf meinem Unglauben" (Nr. 109)[38].

[37] Adama und Zeboim waren Städte, die mit Sodom untergingen.

[38] Auf den XXI. Sonntag nach Trinitatis.

Die qualvolle Angst, die in dem Worte liegt, kommt ergreifend zum Ausdruck. Die Arie „Wie zweifelhaftig ist mein Hoffen, wie wanket mein geängstigt Herz" geht ganz auf in der Darstellung des unsichern Schrittes[39]. Bach verwendet dazu den schwerfälligen Rhythmus
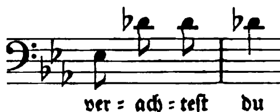


mit dem er in der Arie aus der Matthäuspassion „Komm süßes Kreuz" den Gang des unter der Last des Kreuzes dahinwankenden Menschen schildert. Die Kantate schließt mit dem schlicht figurierten Choral „Wer hofft in Gott", dessen eigentümlich straffe Orchesterbegleitung wohl die Gewißheit des Hoffens versinnbildlichen soll.
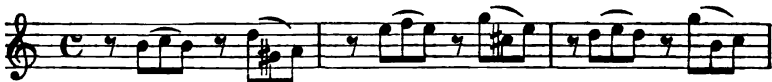
Im ersten Chor der Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" (Nr. 102)[40] charakterisiert Bach jeden der drei Sätze des Textes besonders, so daß das Stück, von der steigenden Schlußzusammenfassung abgesehen, eigentlich in drei Chöre zerfällt. Einen Begriff der herrlichen Herbheit dieser Musik erhält man durch das Thema des Mittelsatzes: „Du schlägest sie, aber sie fühlens nicht":



Die Baßarie „Verachtest du den Reichtum seiner Gnade" setzt mit einem Septimensprung ein:



Die Orchesterbegleitung des ersten Chors der Kantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe . . . und ist kein Friede in meinen Gebeinen" (Nr. 25)[41] ist aus lauter Seufzern gebildet:



[39] S. 484.
[40] Auf den X. Sonntag nach Trinitatis.
[41] Auf den XIV. Sonntag nach Trinitatis.

Dazu blasen Posaunen, Kornett und Flöten fünfstimmig den Choral „Ach Herr, mich armen Sünder“.

Das Baßthema, von dem die Arie „Ach, wo hol ich Armer Rat?“ begleitet wird, ist darum so interessant, weil es genau denselben eilenden und stockenden Schritt wiedergibt, der auch im Thema der Arie der Matthäuspassion „Ach, nun ist mein Jesus hin!“ abgebildet wird.

Die letzte Arie „Öffne meinen schlechten Liedern“ wird von einem herrlichen Wechselspiel zwischen den Streichern und Oboen einerseits und den drei Flöten andrerseits beherrscht.

Bei der Aufführung dieses Werkes streiche man das Rezitativ, in welchem Picander die Welt als ein „Hospital“ schildert. Es übersteigt alle Begriffe der Geschmacklosigkeit[42].

Die beiden letzterwähnten Kantaten — Nr. 102 und Nr. 25 — wurden von Emmanuel zu Hamburg aufgeführt ... nachdem er zuerst die Fehler seines Vaters korrigiert hatte. Die Überarbeitungen sind uns noch erhalten und werfen kein gutes Licht auf das „Bachverständnis“ des Sohnes Johann Sebastians. In dieser teilweise entstellten Form wurde die Kantate „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“ anno 1830 zum erstenmal gedruckt.

Wie Bach selber es über sich brachte, aus dem Hauptchor dieser Kantate ein »Kyrie«, aus der Altarie „Weh der Seele!“ ein »Qui tollis« und aus der Tenorarie „Erschrecke doch!“ ein »Quoniam tu solus« zu machen, wird wohl niemals aufgeklärt werden[43]. Barbarischere Parodien lassen sich nicht denken.

Blauer Himmel liegt über der Himmelfahrtskantate „Wer da glaubet und getauft wird“ (Nr. 37). Auf welche Weise der Meister in der Schlußarie die Worte „Der Glaube schafft der Seele Flügel, daß sie sich in den Himmel schwingt“ in musikalischen Motiven wiedergibt, läßt sich leicht denken.

---

[42] Die ganze Welt ist nur ein Hospital, wo Menschen von unzählbar großer Zahl
Und auch die Kinder in der Wiegen an Krankheit hart danieder liegen.
Den einen quälet in der Brust ein hitz'ges Fieber böser Lust;
Der andre lieget krank an eig'ner Ehre häßlichem Gestank;
Den dritten zehrt die Geldsucht ab und stürzt ihn vor der Zeit ins Grab....

[43] Siehe die kleinen Messen in G moll und F dur. B. G. VIII.

XXX. Die weltlichen Kantaten.

Bachgesellschaft Band XI. Zweiter Teil (1861).
" " XX. Zweiter Teil (1870).
" " XXIX. (1879).
" " XXXIV. (1884).

Der Meister der weltlichen Kantaten blieb länger noch als derjenige der kirchlichen der Vergessenheit verfallen. Forkel wußte nur um die Bauernkantate[1]. Die Veröffentlichungen der Bachgesellschaft brachten Werke ans Licht, von deren Existenz man keine Ahnung gehabt hatte. Und wie manches mag auf diesem Gebiete unwiederbringlich verloren sein! Immerhin besitzen wir genug weltliche Kantaten — etwa zwanzig —, um uns auch an dem „andern" Bach erfreuen zu können.

Seine erste Profankantate stammt aus der Weimarer Zeit. Sie ist betitelt „Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd"[2]. Aufgeführt wurde sie am 23. Februar 1716. An jenem Tage feierte der Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels seinen dreiundfünfzigsten Geburtstag und hatte bei dieser Gelegenheit ein großes „Kampff-Jagen" veranstaltet. Herzog Ernst Wilhelm, Bachs Herr, war auch eingeladen und überraschte den Freund mit einer „feinen" Tafelmusik. Die Kantate wurde beim Schmaus im Jägerhofe „musizirt"; daß sie für die Erhaltung seines Namens auf kommende Zeiten mehr bedeutete als alle seine Herrschertaten, dachte Herzog Christian sich damals wohl schwerlich.

Bach hat mit sichtlicher Liebe an dem Werk gearbeitet. Der Text ist von Salomo Franck, dem Sekretär des Oberkonsistoriums zu Weimar, dessen geistliche Kantatendichtungen der Meister sehr hoch stellte[3]. Dem Geschmack der Zeit gemäß greift der Dichter auf die Mythologie zurück und läßt hohe und niedere Gottheiten dem Geburtstagskind ihre Huldigungen darbringen. Des näheren verläuft der Akt wie folgt: Endymion fühlt sich von Diana, seiner
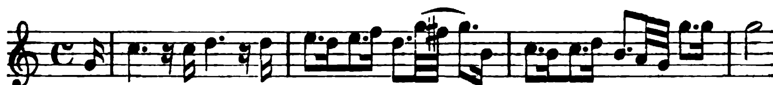
[1] Forkel S. 62.

[2] B. G. Band XXIX, S. 3 ff.

[3] Er findet sich abgedruckt in Francks Geistlichen und Weltlichen Poesien. Zweiter Teil, Jena 1716.
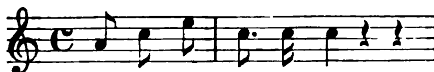
Geliebten, vernachlässigt und macht ihr darob Vorwürfe. Sie entschuldigt sich damit, daß sie heute der Jagd folgen muß, um dem teuren Helden Christian mit Glückwunschkuß zu dienen, was Endymion ganz in der Ordnung findet. Versöhnt und verbündet preisen sie den hohen Herrn. Damit dies in der richtigen musikalischen Abwechslung geschehe, treten noch der Pan jener Gegend und Pales, die Göttin der Herden, hinzu, was zu einer Kantate von einem halben Dutzend Rezitativen, acht Arien und zwei Chören vollauf reicht.

Die Musik ist ungemein stimmungsvoll und von bezaubernder Frische. Fanfarengeschmetter leitet das Werk ein und aus. In der Arie „Willst du dich nicht mehr ergötzen" singt Endymion seine schmachtende Liebesklage über einem reichbewegten Basso ostinato. Zu Pans Lied „Ein Fürst ist seines Landes Pan", bewegt sich die Musik in herrlichem Feierlichkeitsrhythmus:



Die Arie der Pales „Schafe können sicher weiden" ist als Pastorale gehalten und wird von zwei Flöten begleitet. Zum Schlusse singt Pan das giguenartige Tanzlied „Ihr Felder und Auen, sonst grünend euch schauen".

Diese Kantate mußte in der Folge noch öfters herhalten. Sie wurde einmal zum Geburtstage des musikliebenden Prinzen Ernst August von Sachsen-Weimar verwandt, wozu es weiter keiner Änderung bedurfte, als daß der Name Christian durch Ernst August ersetzt wurde. In der Partitur steht der zweite einfach unter dem ersten. Daß nun Ernst August wie Christian betont und also unsinnig deklamiert wurde, störte Bach weiter nicht. Er ließ ruhig singen[4]:



Als die Kantate später einmal zum Namensfeste des Kurfürsten Friedrich August in der Telemannschen Gesellschaft aufgeführt
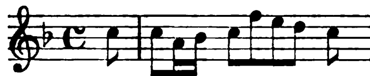
[4] So im ersten Rezitativ Dianas und Endymions (S. 9); ebenso im Rezitativ Pans (S. 11) und im Duett Dianas und Endymions (S. 23).

wurde, ließ der Meister auch nur die allernotwendigsten Textveränderungen vornehmen, wie wir aus einem gedruckten Textbogen, der dem Autograph angehängt ist, ersehen. „Verlockender Götterstreit" wurde damals das Werk betitelt. Fürst Christian von Weißenfels bekam die Kantate noch einmal zu hören, als er irgend ein Fest mit seiner Gemahlin Louise Christine, einer geborenen Gräfin Stollberg, beging. Dabei erhielt der Schlußchor folgenden Text:
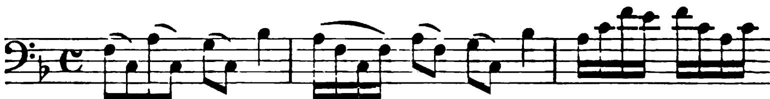
„Die Anmut umfange, das Glück bediene
Den Herzog und seine Louyse Christine,
Sie weyden in Freuden auf Blumen und Klee,
Es prange die Zierde der fürstlichen Eh'
Die andre Dione,
Fürst Christians Crone!"

Von diesen verschiedenen Verwendungen der Kantate erhalten wir durch Notizen in der Partitur Kenntnis.

Einzelne Stücke gingen sogar in Kirchenkantaten über. Der Schlußchor „Ihr lieblichste Blicke" wurde zum Anfangschor der Michaeliskantate „Man singt mit Freuden vom Sieg" (Nr. 149) überarbeitet. In der Pfingstmontagskantate von 1731 „Also hat Gott die Welt geliebt" (Nr. 68) ist die Jagdmusik sogar mit zwei Arien verteten. Die Baßarie „Du bist geboren mir zum Guten" geht auf die Arie des Pan „Ein Fürst ist seines Landes Pan" zurück, und die bekannte Sopranarie „Mein gläubiges Herze" ist eine erweiterte Überarbeitung des Sanges der Pales „Weil die wollenreichen Herden". Das letztere Stück ist von sechsunddreißig auf achtundsiebenzig Takte gebracht; die Gesangsstimme



ist ganz neu; aber die Baßfigur:



ist aus der Profankantate übernommen.

Eigentlich befriedigend ist die Überarbeitung nicht. Die einfache Arie aus der Jagdkantate ist in ihrer Art einheitlicher und schöner

als die der Pfingstkantate, der man es zuletzt doch anmerkt, daß ein neuer Lappen auf ein altes Kleid gesetzt wurde[5].

Zu Cöthen fand Bach keinen Chor, wie er ihm in Weimar zur Verfügung gestanden hatte. Für die Geburtstagsmusik „Durchlauchtster Leopold", die er für seinen Herrn wohl gleich im ersten Jahr schrieb, mußte er sich mit einem Duett (Sopran und Baß) begnügen[6]. In den beiden zweistimmigen Arien sucht er aber die Illusion, als wirke ein Chor mit, zu erwecken; er löst die zweite Violine und die Bratsche vom übrigen Orchester los und läßt sie zwischen dem Sopran und dem Baß eine entsprechende zweite und dritte Stimme ausführen.

Ein Textdichter scheint nicht am Platz gewesen zu sein. Die zwangsweise gereimte Prosa gleicht bedenklich derjenigen, die aus des Meisters eigener Feder kommt, wenn er selbst zum Dichter wird. So ist es nicht unwahrscheinlich, daß er den Text zur Serenata selber verfaßt hat. Die reizende Musik atmet Glück und Freude.

Um sie nicht verloren gehen zu lassen, benutzte er sie zur kirchlichen Kantate auf Pfingstmontag „Erhöhtes Fleisch und Blut" (Nr. 173). Die Art der Umdichtung wird schon aus dem ersten Rezitativ klar:

Weltliche Kantate:	Pfingstmontagskantate:
Durchlaucht'ster Leopold,	Erhöhtes Fleisch und Blut,
Es singet Anhalts Welt	Das Gott selbst an sich nimmt,
Von neuem mit Vergnügen,	Dem er schon hier auf Erden
Dein Cöthen sich dir stellt,	Ein himmlisch Heil bestimmt
Um sich vor dir zu biegen,	Des Höchsten Kind zu werden,
Durchlaucht'ster Leopold.	Erhöhtes Fleisch und Blut.

Im Jahre 1725 vermählte sich der Herzog von Cöthen in zweiter Ehe mit der Prinzessin Charlotte Friederike Wilhelmine von Nassau. Bach war damals zwar schon in Leipzig, hatte aber seinen Cöthenschen Kapellmeistertitel und seine Beziehungen zum Hofe behalten,

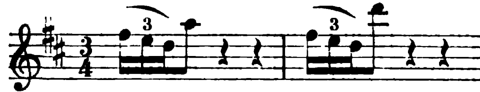
---

[5] Über dasselbe Thema hat Bach auch ein kleines Trio für Geige, Oboe und Klavier gesetzt, siehe B. G. Band XXIX, S. 250 und 251.

[6] B. G. Band XXXIV, S. 3 ff. Den zweistimmigen Schlußsatz überschreibt er zwar Choro, hat ihn aber doch von seinen zwei Solisten singen lassen. Er ist in der Deklamation so merkwürdig — z. B. die Worte „Nimm auch", „Glücklich", „sei dem Volke" —, daß die Musik ursprünglich einem andern Text angehört zu haben scheint.

und damit auch die Verpflichtung, bei großen Anlässen mit Musik aufzuwarten. Zum Geburtstagsfest der Gattin seines fürstlichen Freundes, am 30. November 1726, traf er mit seinen besten Sängern von Leipzig ein und führte die Huldigungskantate „Steigt freudig in die Luft, zu den erhabenen Höhen" auf. Mit derselben Musik bestritt er etwas später die musikalischen Kosten der Geburtstagsfeier eines Leipziger Schulmanns, wohl des Rektors Gesner. In dieser Umdichtung heißt die Kantate „Schwingt freudig euch empor"[7].

Die Musik bringt dieses freudige Aufschwingen und in die Luft steigen sehr charakteristisch heraus



Ihres festlichen Charakters wegen ließ Bach diese Kantate textlich für den ersten Advent umarbeiten, aber mit Wahrung der Anfangsworte, da diese für die Musik notwendig waren. So entstand die geistliche Kantate „Schwingt freudig euch empor" (Nr. 36).

Um das Jahr 1733 erlitt die Cöthensche Profankantate eine weitere Umdichtung. Mit dem Text „Die Freude reget sich" führten die Studenten sie dem Professor der Rechte, Johann Florens Rivinus — der auch mit Bach gut bekannt war — zu seinem Geburtstage auf[8].

Eine andere Cöthensche Kantate „Mit Gnaden bekröne der Himmel die Zeiten" — vielleicht für das Jahr 1721 geschrieben — scheint bei einem Neujahrsfest oder einem Familiengedächtnistag des Fürstenhauses aufgeführt worden zu sein[9]. Sie besteht aus lauter Soli und Duetten. Zum Schluß tritt ein Chor auf, den Bach aber wohl nur einfach besetzt hatte. Auch dieses Werk wurde zur Kirchenkantate umgewandelt und erhielt den Text „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" (Nr. 134). Sie war für den dritten Osterfeiertag bestimmt.

Von ganz besonderem Reiz ist die weltliche Hochzeitskantate für Solosopran „Weichet nur, betrübte Schatten", die Bach als Tafel-

---

[7] Mit diesem Texte ist uns die Musik erhalten. B. G. Band XXXIV, S. 41 ff.
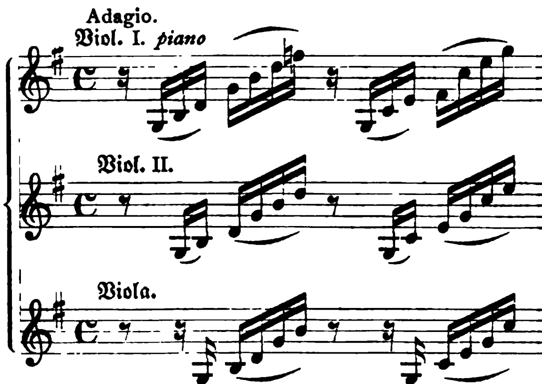
[8] Die vier verschiedenen Texte finden sich nebeneinander gestellt B. G. Band XXXIV, Vorrede S. 16 ff.

[9] B. G. Band XXIX, S. 209 ff. Der Anfang ist verstümmelt. Über die Chronologie dieser Kantate siehe Spitta II, S. 823 und 824.

musik zur Vermählung eines unbekannten Paares geliefert hat [10]. Sie ist nur durch Zufall bewahrt geblieben; hätte Rinck, ein Schüler Peter Kellners, sie nicht abgeschrieben, so wäre sie für uns verloren.
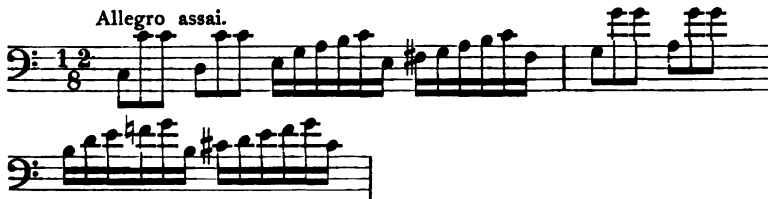
Die Dichtung erhebt sich weit über das Niveau der Gelegenheitstexte, die Bach sonst vorlagen; des Winters Ende und Frühlings Erwachen wird geschildert. Phöbus mit schnellen Pferden eilt durch die neue Welt. Amor schleicht durch die Felder, ob er ein liebendes Paar beim Küssen erspähe. Möge der Liebesfrühling der Neuvermählten den vergänglichen draußen in der Natur übertreffen und überdauern.

Zu diesem stimmungsvollen Poem schreibt Bach eine einzig schöne Musik. Die duftig aufsteigenden Sechzehntel der Streicher in der Anfangsarie malen die Nebel, die dem Frühlingswinde weichen:



Dazu singt die Oboe eine sehnsuchtsvoll dahinträumende Weise, wie sie nur Bach zu Gebote steht [11].

Die Arie, welche die schnellen Rosse besingt, mit denen Phöbus die neuerwachte Welt durcheilt, beginnt folgendermaßen:



[10] B. G. Band XI², S. 75ff.
[11] Angeführt S. 502.

Da die Skizze zu diesem Thema sich in dem Schlußallegro der sechsten Sonate für Violine und Klavier findet[12], und diese in Cöthen geschrieben wurde, so ist anzunehmen, daß die Hochzeitskantate auch in jener Periode erstand.

Als Bach nach Leipzig kam, durfte er hoffen, mit Aufträgen zu Gelegenheitskompositionen reichlich bedacht zu werden. An Anlässen dazu fehlte es in einer solchen Stadt nicht. Zu jedem größeren Familienfest, jeder Geburtstagsfeier einer hervorragenden Persönlichkeit gehörte damals eine eigens dafür verfaßte Festmusik. Dazu kamen noch alle Gelegenheiten im akademischen Leben: die Ovationen der Studenten an beliebte Professoren, die offiziellen Festakte der Universität und die akademischen Veranstaltungen bei patriotischen Anlässen. Sicherlich hatte Bach auf daraus fließende Nebeneinnahme gerechnet. Eine Gelegenheitsmusik wurde zu jener Zeit mit etwa fünfzig Talern bezahlt. Das ist zwar auch für die damaligen Verhältnisse nicht glänzend zu nennen; aber in dem jährlichen Haushalt des Thomaskantors wollte es immerhin etwas bedeuten, ob zwei oder drei derartige Bestellungen einliefen oder ausblieben.

Es scheint, daß Bach eine gewisse Enttäuschung in dieser Hinsicht nicht erspart geblieben ist. Bestellungen für offizielle Festakte an der Universität erhielt er zunächst so gut wie gar nicht, weil er die akademischen Behörden durch sein energisches Vorgehen in Sachen des Universitätsgottesdienstes vor den Kopf gestoßen hatte[13]. Mit den Studenten hatte er in den ersten Jahren keine Fühlung, weil er keines ihrer Collegia musica leitete. Bei der Bürgerschaft galt er nicht als ein Komponist, der Melodien galant und gefühlvoll setzen konnte. Auch mag der fürstlich Cöthensche und Weißenfelssche Hofkapellmeister den Leipziger Patriziern nicht so entgegengekommen sein, wie sie es von einem Musiker erwarteten, dem sie bei ihren Festen etwas zu verdienen geben wollten. So darf man annehmen, daß Bach nur einen geringen Teil der Gelegenheitsmusiken übertragen erhielt, die während seiner Leipziger Wirksamkeit daselbst aufgeführt wurden. Görner und andere Größen dritten und vierten Ranges, später auch sein eigener Schüler Doles, waren viel mehr »en vogue« als der Meister selbst. Hätte er 1729 nicht die Leitung

---

12 S. 368. Die Sonate findet sich B. G. Band IX, S. 154ff.

13 S. 110ff.

des Telemannschen Collegium Musicum übernommen, so wäre er als Festkomponist überhaupt kaum hervorgetreten.
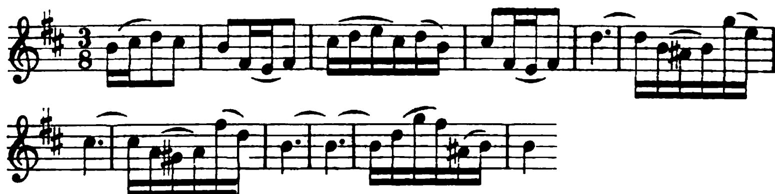
Sein Textdichter für die Profankantaten war Picander, der ihn in weltlichen Dingen besser bediente als in geistlichen. Hier war er eben mit dem Herzen dabei, während er für die Kirchenkantaten nur Bibel- und Gesangbuchphrasen fast ohne irgendwelche innerliche Beteiligung aneinanderreihte. In den Profankantaten war er erfinderisch und wußte der mythologischen Einkleidung der Situation immer noch eine interessante Seite abzugewinnen. Der Bilderreichtum seiner Sprache kommt ihm in diesen Werken sehr zustatten, und durch das lebendige Naturempfinden offenbart er sich in einigen glücklichen Momenten als wirklicher Dichter. Daß die Bachschen Profankantaten nicht nur Gelegenheitskompositionen, sondern von wahrer Naturpoesie beseelte Kunstwerke sind, denen der Charakter des Gelegenheitswerks nur als etwas Äußerliches, leicht Ablösbares anhaftet, verdanken wir Picander.

Seine Geschicklichkeit zeigte er gleich in dem ersten Text, den er dem Meister anno 1725 zu einer studentischen Veranstaltung lieferte[14]. Es galt den Herrn Doktor der Philosophie, August Friedrich Müller (1684—1761) zu feiern, der am 3. August seinen Namenstag beging, bei welchem ihm mit einer Kantate aufgewartet werden sollte. An jenem Tage schickt Äolus sich an, den gefesselten Winden im Hinblick auf den zu Ende gehenden Sommer ihre Freiheit wieder zu geben. In wilder Lust freuen diese sich der Zerstörung, die sie überall hintragen wollen; Äolus selber zählt ihnen auf, was ihnen preisgegeben ist, und lacht im voraus über alles, was sie treiben werden. Der holde Zephyrus singt sein Abschiedslied. Pomona tritt auf und bittet noch um Verzug, ihrer fruchtbeladenen Bäume wegen. Sie richtet nichts aus. Glücklicher ist Pallas. Sie beschwört den Beherrscher der Winde, das Fest, das die Musen auf dem Helikon veranstalten, nicht zu stören ... das Fest, das sie zu Ehren des Herrn August Müller begehen. Diesem Flehen kann Äolus nicht widerstehen. Er ruft die schon halb befreiten Winde in ihre Höhle zurück. Pallas, Pomona und Zephyrus singen ein beglücktes Terzett, dem noch ein von den beiden Göttinnen aus-
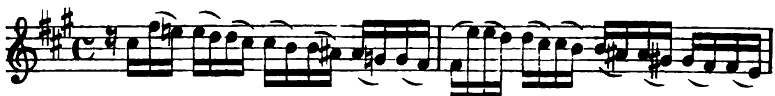
[14] Der Text der Cöthenschen Gratulationskantate „Schwingt freudig euch empor" (1726) ist ebenfalls von Picander, siehe S. 640.

geführtes Duett folgt. Den Beschluß bildet ein glänzender Chor über „Vivat August“[15].
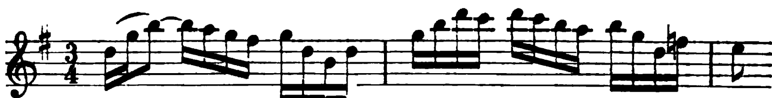
Die musikalische Darstellung ist von einzigartiger Lebhaftigkeit. Im ersten Chor und im Rezitativ des Äolus wird das wilde Ungestüm der durcheinanderfahrenden Winde geschildert[16]. Derbes Lachen erklingt in der Arie „Wie will ich lustig lachen“. Einen merkwürdigen Kontrast zu dieser „Kraftmusik“, bildet die herbstliche Melancholie in der Arie des Zephyrus „Frische Schatten, meine Freude“:



In der Arie der Pomona sieht man die Blätter von Ast zu Ast müde zu Boden sinken:



Welch schmeichelnde Grazie in der Arie der Pallas! Welch bändigende Kraft in der nur mit Bläsern besetzten Arie des Äolus: „Zurücke, zurücke geflügelte Winde!“ Welch' herrlicher Sonnenschein in dem G dur-Motiv des Duetts der Göttinnen:



Und das alles für Herrn August Müller, der nicht ahnen konnte, daß die Bachsche Musik ein Musenfest bedeutete, durch das sein Name noch auf die spätesten Geschlechter kommen würde!

Später verging Bach selbst sich an diesem herrlichen Werk. Als Friedrich August II. am 17. Januar 1734 in Krakau zum polnischen

---

[15] Natürlich schwebt Bachs Textdichter die bekannte Szene aus Virgils Äneis vor.

[16] S. 451.

König gekrönt wurde, führte er mit dem Telemannschen Verein noch in demselben Monat eine Festkantate „Blast Lärmen, ihr Feinde“ auf, die nur eine Parodie der Musik zu Ehren August Müllers ist. Die Umdichtung scheint von ihm selber herzurühren, da auf dem von Breitkopf gedruckten Textbuch kein Verfasser genannt ist, was sich damals kein Dichterling hätte bieten lassen[17]. Die neue Handlung, in der die Tapferkeit, die Gerechtigkeit und die Gnade auftreten, hat mit den durch die Musik ausgedrückten Gedanken und Stimmungen gar nichts mehr zu tun, so daß die Tonsprache geradezu unsinnig wird. Daraus will Spitta schließen, daß Bach den Schwerpunkt seiner Musik sicherlich nicht in das Charakteristische legte[18]. Das ist falsch. Man ersieht hieraus nur, wie eilig der Meister es hatte, damit sein Verein als erster die eben gemeldete Krönung feire. Die Ode zur Feier, die die Universität bei Gelegenheit der Krönung am 19. Februar beging, lieferte Görner.

Die Kantate „Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten“ ist für den akademischen Festakt geschrieben, bei welchem Dr. Gottlieb Kortte (1698—1731), anno 1726, die Professur für römisches Recht übertragen erhielt[19]. Der Marsch, der das Werk einleitet, wurde von den Bläsern beim Einzug in den Festsaal gespielt. Darum steht er nicht auf den Stimmen der eigentlichen Kantate; die Partitur allein hat ihn uns erhalten.

Zur Komposition benutzte der Meister das zweite Allegro und das Schlußtrio aus dem ersten Brandenburgischen Konzert[20]. Das Allegro arbeitete er zum Anfangschor um; das Trio, für volles Orchester übertragen, figuriert als instrumentales Intermezzo (Ritornello). Auch die Altarie „Ätzet dieses Angedenken“, mit ihrer eigenartigen orchestralen Begleitung, scheint irgendwoher entlehnt zu sein. Um die fade Allegorie — in der alle möglichen Tugenden auftreten, um die junge akademische Menschheit zu vermahnen, dem Beispiel des eben kreirten Professors nachzuahmen — kümmert sich die Musik nicht weiter. Was liegt Bach daran, daß es der langweilige

---

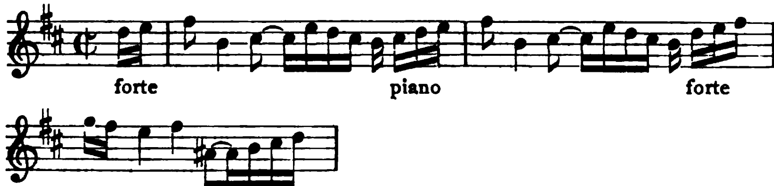
[17] Dieser Text ist noch auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden erhalten. Abgedruckt bei Spitta II, S. 881 ff.

[18] Spitta II, S. 457.

[19] B. G. Band XX², S. 73 ff.

[20] B. G. Band XIX, S. 16 ff. und S. 30.

Fleiß ist, der in seiner Arie den Musensöhnen predigt: „Zieht euren Fuß nicht zurücke, ihr, die ihr meinen Weg erwählt“? Er sieht nur das musikalische Bild des elastischen Ganges und schreibt daher zur ledernen Moral eine prickelnde Ballettmusik, die man ohne weiteres, indem man den Tenor durch ein Instrument ersetzt, als Tanzmusik aufführen kann:



Damit dieses Stück ja elegant herauskäme, nahm er sich die Mühe die Stimmen genau mit Phrasierungs- und Vortragszeichen zu versehen. Das Orchester dieses Werkes umfaßt: Trompete I, II, III; Oboe d'amore I, II; Taille; Violine I, II; Viola; Continuo. Nach den Stimmen zu urteilen, waren die einzelnen Instrumente, mit Ausnahme der dritten Trompete und der Pauke, alle — auch die Bläser — mehrfach besetzt. Allein an unbezifferten Continuostimmen für Kontrabaß, Cello und Fagott waren vier ausgeschrieben.

Nach 1733 — das genauere Datum steht nicht fest — wurde diese Musik mit dem Texte „Auf, schmetternde Töne der muntern Trompeten“ zum Namenstag August III. nochmals benutzt[21].

Mehrere Gelegenheitswerke aus jener Zeit müssen als verloren gelten. Wir kennen von ihnen nur noch die Titel, z. T. auch die Texte. Nur durch ihren Titel ist uns überkommen die Kantate „Siehe, der Hüter Israels“, die das Breitkopfsche Verzeichnis von Michaelis 1761 als Promotionskantate anführt. Am 5. Juni 1732 war die umgebaute Thomasschule feierlichst neu eingeweiht worden. Dazu hatte Bach die Kantate „Froher Tag, verlangte Stunden“ komponiert, deren Text noch auf der Bibliothek der Anstalt vorhanden ist[22]. Die Kantate „Entfernet euch, ihr heitern Sterne“ wurde, wie

[21] Der neue Text mit einigen neu komponierten Rezitativen findet sich B. G. XX², S. 141 ff.

[22] Mitgeteilt B. G. Band XX², S. 51 ff. (Vorwort). Der Text ist von Bachs Kollegen, Magister Winkler.

wir aus Siculs „Das frohlockende Leipzig" erfahren, den 12. Mai 1727, abends nach acht Uhr, zum Geburtstage König Augusts II. von den dem akademischen Konvikt angehörigen Studenten auf dem Marktplatze aufgeführt[23]. Der Herrscher war selber in Leipzig und hörte Bachs Werk von einem Fenster des Apelschen Hauses aus an. Die Musik zum Festgottesdienst in der Universitätskirche hatte Görner geliefert.

Zum Hochzeitsschmaus bei der Vermählung des Leipziger Kaufherrn Heinrich Wolff mit der Tochter des Akzisekommissarius Hempel in Zittau, am 5. Februar 1728, hat Bach die Kantate „Vergnügte Pleißenstadt" geschrieben. Der Text ist von Picander, der auch sonst noch, um Bach Gelegenheit zur musikalischen Darstellung zu geben, Flüsse redend auftreten läßt. Später dichtete der Meister den Text um, ließ Apollo und Merkur die Stelle der Pleiße und Neiße einnehmen und das Lob der Stadt Leipzig und ihres Magistrats singen[24]. Wann und bei welcher Gelegenheit diese Parodie aufgeführt wurde, ist unbekannt. Wenn es in der Zeit war, wo der Meister sich mit dem Rate nicht gut stand, mag ihm das Dichten dieses Hymnus noch schwerer geworden sein, als ihm das Reimeschmieden an sich schon war. Der Text ist auch dementsprechend!

In das Gebiet der burlesken Satire gehören „Der Streit zwischen Phöbus und Pan" und die Kaffeekantate. Beide sind etwa um das Jahr 1732 geschrieben.

Den Stoff zu „Phöbus und Pan" entnahm Picander Ovid, tat aber von dem Seinen im Interesse der musikalischen Lebhaftigkeit des Textes reichlich hinzu[25]. In einem Sextett weisen Momus, Merkur, Tmolus, Mydas, Phöbus und Pan die Winde an, sich in ihre Höhle zurückzuziehen, um das geplante Sangesturnier nicht zu stören. Eine solche Gelegenheit zur Schilderungsmusik ließ Bach sich natürlich nicht entgehen; man meint wirklich die Staubwirbel durcheinander fahren zu sehen:

---

[23] Mitgeteilt B. G. Band XX². Vorrede S. 43. Siehe auch Spitta II, S. 459. Ein Exemplar des Textes findet sich auf der Leipziger Stadtbibliothek.
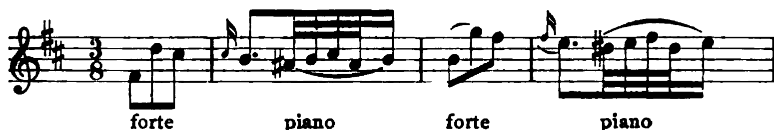
[24] Beide Texte finden sich B. G. Band XX², Vorrede S. 46 ff. Siehe auch Spitta II, S. 465 u. 891.

[25] B. G. Band XI, S. 3 ff.
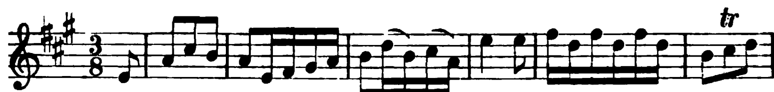


Das Schiedsgericht wird bestellt, Phöbus wählt den Tmolus zu seinem Anwalt, Pan den Mydas.
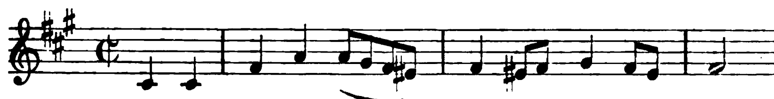
Darauf singt Phöbus eine Weise, in der sich wie in einem Urtypus eine Reihe Bachscher Themen begegnen, die er zum Ausdruck unaussprechlichen Sehnens gebraucht:



Pan singt einen Bauernreigen — „Zum Tanze, zum Sprunge, wie wackelt das Herz!" —, bei dem Text und Melodie gleich pöbelhaft sind, als trüge er sie auf der Kirmes vor:



Als Mittelsatz führt er ein Largo aus, in welchem er das elegische Thema des Phöbus im eckigen Viervierteltakt parodiert:
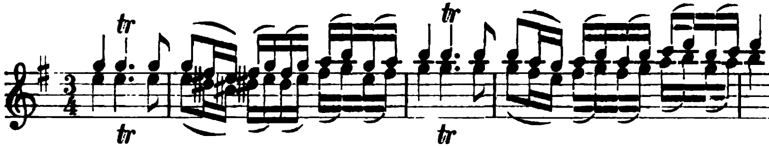


Die entsprechenden Worte lauten:

„Wenn der Ton zu mühsam klingt
Und der Mund gebunden singt,
So erweckt es keinen Scherz."

Tmolus erklärt Phöbus zum Sieger und singt ein Lied auf die Musik, die aus der „Anmut" geboren ist. Mydas, in einer Arie, die im Dorfkantorenstil gesetzt ist, will den Preis Pan zusprechen und rechtfertigt sein Urteil, indem er anführt, daß ihm die Musik Pans „also in die Ohren fiel". Als Lohn der „tollen Ehrbegierigkeit" bekommt er Eselsohren. Merkur aber verkündet, daß die

„aufgeblasne Hitze“ zuletzt immer die „Schellenmütze“ aufgesetzt bekomme, deren Klingeln man in der Begleitung der Arie hört:



Zum Schluß stimmen alle zusammen in den Preis der anmutigen Musik ein, die nicht den Menschen, sondern den Göttern gefalle, und um deretwillen man alles „Meistern“ und „Höhnen“ ruhig hinnehmen könne.

Daß die Satire nicht so ganz allgemein aufzufassen sei, sondern ihre Erklärung wohl aus besonderen Verhältnissen, die Bach im Auge hatte, empfange, vermutete Dehn, der bekannte Bachforscher, schon anno 1856[26]. Er meinte, die Kantate richte sich gegen den Rektor Biedermann zu Freiberg in Sachsen. In der allgemeinen Diskussion, welche um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts über die Frage, ob bei der Reorganisation des klassischen Unterrichts die Musik noch in dem bisherigen Umfang in den Schulbetrieb gehöre, entstanden war, hatte sich dieser Schulmann anno 1749 mit einer Schrift »De vita musica« zum Worte gemeldet. Darin führte er aus, daß die Musik nicht nur dem Unterricht schade, sondern daß die schlechtesten Subjekte auf der Schule gewöhnlich die seien, welche die Kunst betrieben. Er wollte damit seinen Kantor — es war Doles —, der ein Jahr zuvor mit einem Singspiel über die hundertjährige Wiederkehr des Westfälischen Friedens einen großen Erfolg davon getragen hatte, etwas ducken und ärgern. Der Meister hatte von seinem Rektor ähnliches auszustehen wie sein Schüler von Biedermann in Freiberg. Er interessierte sich daher lebhaft für die Fehde, die über jene Schrift entbrannte, und in welcher alle Musiker von Ruf, Mattheson in erster Reihe, mit Wut auf den armen Verfasser einhieben. Bach bedauerte, seiner Gesundheit wegen nicht mehr in der Lage zu sein selber die Feder zu ergreifen. Er ließ von einem gewissen Schröter in Nordhausen, einem Mitglied der Musikalischen Sozietät, eine Refutation verfassen. Sie gefiel ihm so, daß er am

[26] „Johann Sebastian Bach als Polemiker“. Westermannsche Monatsschrift 1856.

10. Dezember 1749 an Einicke in Frankenhausen schrieb, „er zweifle nicht, daß durch solche Refutationes, des Autoris Dreckohr gereinigt und zur Anhörung der Musik geschickt gemacht würde“[27].

An sich wäre es also ganz gut möglich, daß Bach dem bösen Rektor mit einer satirischen Kantate zu Leibe gerückt sei. Bei näherem Zusehen erkennt man aber, daß der Streit zwischen Phöbus und Pan nicht auf jene Situation geht; der Inhalt wendet sich nicht gegen einen Verächter der Kunst, sondern vielmehr gegen einen oberflächlichen Kritiker. Entscheidend ist, daß der Text bereits anno 1732 existierte und damals im dritten Teil der Gedichte Picanders veröffentlicht wurde. Dann kann er aber nur auf Scheibe, den Kritiker Bachs, gehen[28]. Dieser veröffentlichte seine Ansichten über die Musik des Thomaskantors zwar erst 1737, in seinem Hamburger kritischen Musikus[29]. Seine Animosität gegen den Meister datierte aber schon vom Jahre 1729, wo ihn dieser in seiner Bewerbung um den Organistenposten zu St. Thomas nicht unterstützen konnte oder wollte. Er wird es an anzüglichen Bemerkungen über die Bachsche Kunst daraufhin nicht haben fehlen lassen, so daß Bach wohl Ursache hatte, ihn im Telemannschen Verein musikalisch lächerlich zu machen. So erklärt sich der Charakter und die Entstehungszeit des Werkes. Auch die Pointen des Textes treten deutlich hervor. Mydas ist Scheibe. Dieser warf der Bachschen Musik Schwülstigkeit und Verworrenheit vor und meinte, sie sei auf Abwegen begriffen, weil sie nicht auf die unmittelbare, sinnenfällige Wirkung ausgehe. Darum muß Mydas singen:

„Ach Pan! wie hast du mich gestärkt!
Dein Lied hat mir so wohl geklungen,
Daß ich es mir auf einmal gleich gemerkt.
. . . . Der Phöbus macht es gar zu bunt,
Allein dein allerliebster Mund
Sang leicht und ungezwungen.“

---

[27] Über den Streit berichtet ausführlich Spitta II, S. 737 ff. Die Akten desselben finden sich bei Adlung und Marpurg.

[28] Gegen die Dehnsche Hypothese wandte sich sogleich Otto Lindner „Biedermann und Bach“ Vossische Zeitung, 1. und 8. Juli 1860. Das Richtige bei Rust in der Vorrede zu B. G. Band XI² und Spitta II, S. 473 ff.

[29] Über Scheibe und Bach siehe S. 164 ff.

Der Streit zwischen Phöbus und Pan ist also derselben Stimmung entsprungen, wie Wagners Meistersinger. Auch Bach hat sein Werk geschrieben, um sich mit seinem Sang über das „Nichtverstandenwerden“ zu erheben und sich selber den Kelch darzureichen, aus dem er die Labe der höheren Heiterkeit schlürfen könnte, wie ja die großen Geister nur in der göttlichen Ironie die Kraft finden, unbeirrt geradeaus zu gehen.

Als Bach in der Arie des Phöbus und in der des Tmolus seine Kunst als die der göttlichen Anmut dargestellt hatte, war ihm wieder leicht ums Herz; die pessimistischen Gedanken, die er seit der Aufführung der Matthäuspassion hegte und die er in dem Briefe an Erdmann so verbittert ausspricht, waren überwunden.

In der Periode des Biedermannschen Streites muß dann die Kantate noch einmal aufgeführt worden sein. Bach leitete damals keine studentische Singgesellschaft mehr. Aber der Kreis, der sich mit ihm durch jene Angriffe verletzt fühlte, suchte das Werk wieder hervor und erlabte sich daran. So kommt es, daß wir davon ein geschriebenes Textbuch mit der Jahreszahl 1749 besitzen. Im Schlußrezitativ wurden die zwei letzten Zeilen auf den bösen Schulmann umgedichtet. Anno 1732 hatte man gesungen:

„Ergreife, Phöbus, nun die Leyer wieder,
Es ist nichts Lieblicher's als deine Lieder.“

Jetzt hieß es:

„Verdopple, Phöbus, nun Musik und Lieder,
Tob auch Hortensius und ein Orbil dawider.“

Orbilius nennt sich der „schlagfertige“ Horazische Schulmeister; mit Hortensius, dem lateinischen Rhetor, ist wohl Ernesti, der verhaßte Rektor zu St. Thomas, gemeint, da dieser sich hauptsächlich mit lateinischer Redekunst abgab.

Die Kaffeekantate „Schweigt stille, plaudert nicht“ ist viel anspruchsloser. Sie will nur erheitern[30]. Schon 1727, im ersten Band seiner Gedichte, hatte Picander eine Novelle veröffentlicht,

[30] B. G. XXIX, S. 141 ff. Der Text stammt aus „Picanders Ernst-Schertzhaffte und satyrische Gedichte“. Dritter Teil. Leipzig 1732. In demselben Teil war „Der Streit zwischen Phöbus und Pan“ erschienen.

in der er sich über das zunehmende Bedürfnis des Kaffeegenusses lustig machte. Der König von Frankreich, erzählt er, habe in Paris dieses Getränk verboten; darob großes Klagen allenthalben; die Weiber starben dahin als wütete die Pest; das hörte erst auf als das Verbot zurückgenommen wurde. Erwähnt sei, daß in einer gegen 1703 zu Paris erschienenen Sammlung von Kantaten der Kaffee sehr fein besungen wurde. Der Text der ersten deutschen Kaffeekantate ist von Gottfried Krause (1716); wer ihn komponiert hat, weiß man nicht[31].
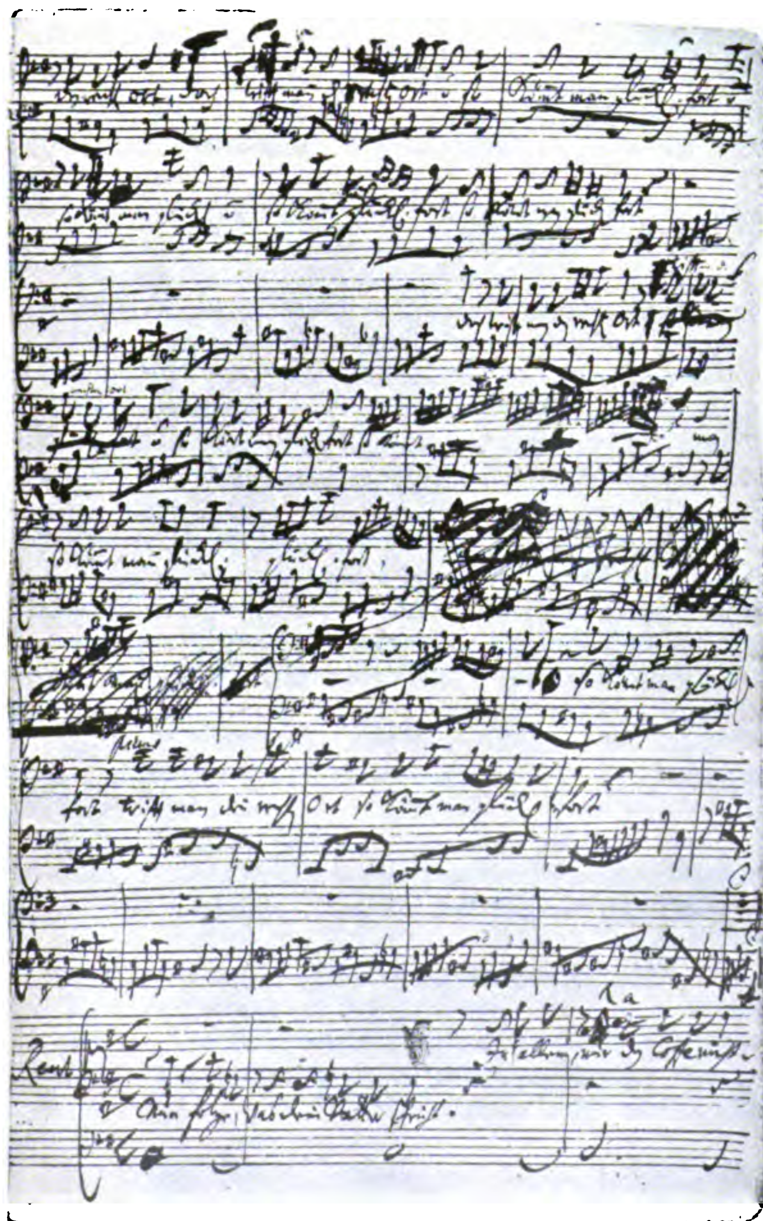
Der Inhalt der Picanderschen Dichtung ist folgender. Vater Schlendrian will seiner Tochter Lieschen den Kaffee — Bach schreibt durchweg Coffee — abgewöhnen. „Herr Vater seid doch nicht so scharf!" bittet diese. „Wenn ich des Tages nicht dreimal mein Schälchen Coffee trinken darf, so werd ich ja, zu meiner Qual, wie ein verdorrtes Ziegenbrätchen." Ihr Flehen bekräftigt sie durch eine schelmische Lobesarie auf das schwarze Getränk. Alle Drohungen fruchten nichts. Sie will auf das Spazierengehn, auf den weiten modischen Fischbeinrock, auch auf das silbergewirkte Haubenband verzichten. Erst als ihr ein Mann versprochen wird, willigt sie in den Verzicht. „Heute noch, lieber Vater, tut es doch", schmeichelt sie in einer Arie. Kaum ist er fort, „streuet Lieschen heimlich aus: Kein Freier komm' mir in das Haus, er hab es mir denn selbst versprochen und rück' es auch der Ehestiftung ein, daß mir erlaubet möge sein, den Coffee, wenn ich will, zu kochen".

Zu diesem Libretto hat Bach eine Musik geschrieben, hinter der man eher Offenbach als den alten Thomaskantor vermuten würde. Man könnte das Stück, so wie es ist, als einaktige Operette aufführen.

Auf Dienstag, den 7. April 1739 kündigte ein „fremder Musikus" ein Konzert im Frankfurter Kaufhaus an, „in welchem u. A. der Schlendrian mit seiner Tochter Liesgen wird gemacht werden"[32]. Gemeint kann nur Picanders Dichtung sein. Ob sie mit der Bachschen

[31] Nach Spitta II, S. 471 ff. Bekannt ist, daß manche Fürsten im XVIII. Jahrhundert das öffentliche und geheime Kaffeetrinken in ihren Ländern tatsächlich verboten. Landgraf Friedrich von Hessen erließ eine derartige Verordnung anno 1766; sie stand über zwanzig Jahre in Kraft; die denunzierenden „Kaffeeriecher" erhielten ein Viertel der Strafgelder. (Frankf. Zeitung. 26. Juli 1907.)

[32] Frankfurter Nachrichten 1739. Siehe Spitta II, S. 473.



Joh. Seb. Bach's Handschrift (Eilige Schrift)

Verkleinerte Nachbildung einer Probeseite aus der „Caffeecantate“

Musik aufgeführt wurde, oder ob sie der „fremde Musikus“ selber vertont hatte, wissen wir nicht. Handelte es sich um die Bachsche Komposition, so wäre dies wohl der einzige Fall, der für die Aufführung eines seiner Werke an einem andern Ort namhaft gemacht werden könnte.

Die Soprankantate „Von der Vergnügsamkeit“ dürfte gleichfalls in den Anfang der dreißiger Jahre gehören[33]. Sie scheint für Anna Magdalena geschrieben und ist wohl in den Hauskonzerten aufgeführt worden, die Bach veranstaltete, solange er seine älteren Söhne noch um sich hatte. Musikalisch ist sie nicht besonders bedeutend. Daß dieser Text den Meister zu fesseln vermochte, ist bezeichnend. Anfangs meint man, es handle sich nur um das Lob einer gewissen bürgerlichen Zufriedenheit und um den Preis der Kunst, die befähigt, sich unnötige Sorgen und Begierden fernzuhalten. Aber unmerklich klingt die religiöse Note mit an. Die wahre Zufriedenheit ist die Ruhe und das Stillesein in Gott. So schließt das Werk, das so banal begonnen hatte, mit dem Lob der „göttlichen Genügsamkeit“, die die Armen reich und den Fürsten gleich macht. Das war der Seelenzustand des großen deutschen Mystikers Bach, der in einem gemütlichen Bürger des XVIII. Jahrhunderts in die Erscheinung trat.

Doch auch dieser strebte nach eiteln Dingen. Im Jahre 1733 war er zu Dresden um die Verleihung des Titels eines kurfürstlich-königlichen Hofkompositeurs eingekommen. Man wird es nicht verwunderlich finden, daß er in der Wartezeit einige patriotische Kantaten zu Gehör brachte, um sich dem Herrscherhaus in freundliche Erinnerung zu bringen. Am 27. Juli hatte er sein Gesuch eingereicht; am 5. September ließ er in der Telemannschen Gesellschaft ein Dramma per musica „Herkules auf dem Scheidewege“ aufführen, zur Feier des Geburtstages des Kurprinzen, der damals elf Jahre alt wurde[34]. Den Anlaß erfahren wir aus den Gedichten Picanders, wo das Libretto abgedruckt ist; die autographe Partitur bezeichnet das Werk nur als „Glückwünschungskantate auf einen sächsischen Prinzen“.

Der Stoff ist bekannt. Wollust und Tugend suchen Herkules,

---

[33] B. G. Band XI², S. 105 ff.
[34] B. G. Band XXXIV, S. 121 ff.

der hier den jungen Prinzen darstellt, jede für sich zu gewinnen. Er widersteht der ersteren, durch das treue Echo gewarnt, um der letzteren in die Arme zu fallen, worauf das Stück mit dem Chor „Lust der Völker, Lust der Deinen, blühe holder Friederich!“ zu Ende kommt.
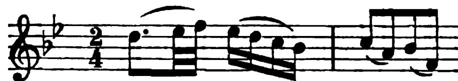
Da die sommerlichen Zusammenkünfte des Collegium Musicum in Zimmermanns Garten, vor dem Tor, stattfanden, so ist anzunehmen, daß auch diese Kantate im Freien aufgeführt wurde. Das wird für die meisten der Leipziger großen profanen Werke der Fall gewesen sein.

Die Musik, die Bach zu Picanders Dichtung geliefert hat, ist bei aller Anmut und Gefälligkeit durch und durch charakteristisch. Händels „Wahl des Herakles“, so bemerkt auch Spitta, bleibt weit hinter der Leistung des Thomaskantors zurück. Was der große Bachbiograph aber mit dem Vorwurf meint, daß das Werk an einem „Empfindungsüberschwang“ leide, welcher zum Gegenstand und zur Gattung nicht passe, ist nicht einzusehen[35]. Überhaupt will ja Spitta die Profankantaten Bachs nur bedingterweise gelten lassen.

Obwohl die „Wahl des Herkules“ in unsern Konzertsälen selten genug aufgeführt wird, ist sie doch sehr bekannt: die Hauptnummern, sechs an der Zahl, sind nämlich sämtlich in das Weihnachtsoratorium, mit dem Bach damals beschäftigt war, übergegangen.

Der Eingangschor „Laßt uns sorgen“ ist identisch mit dem Chor „Fallt mit Danken“ aus dem Weihnachtsoratorium.

Aus dem Schlummerlied, das die Wollust dem Herkules singt, wurde das Wiegenlied für das Jesuskind. Es handelt sich um die bekannte Arie:



Die Texte des Originals und der Parodie seien hier nebeneinander gestellt:

Die Wahl des Herkules.

Die Wollust: „Schlafe, mein Lieber, und pflege der Ruh’,
Folge der Lockung entbrannter Gedanken,

[35] Spitta II, S. 460.
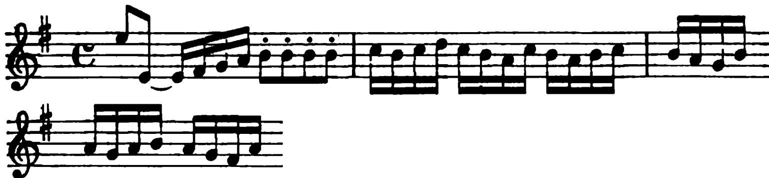
Schmecke die Lust
Der lüsternen Brust
Und erkenne keine Schranken."

Das Weihnachtsoratorium.

„Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh',
Wache nach diesem für aller Gedeihen!
Labe die Brust,
Empfinde die Lust,
Wo wir unser Herz erfreuen."

Auch die Arie „Flößt mein Heiland" stammt aus der „Wahl des Herkules". Hier, in der Arie „Treues Echo" verlangt der Held von dem Echo eine Antwort. Die Anwendung des musikalischen Effekts ist also durch den Text geboten. In der entsprechenden Nummer des Weihnachtsoratoriums ist die Echowirkung aber sinnlos, weil es sich dort gar nicht um Frage und Antwort handelt.

Der Arie „Auf meinen Flügeln sollst du schweben" entspricht im Weihnachtsoratorium die Arie „Ich will nur dir zu Ehren leben". Auch hier wird die Musik zum Verräter und offenbart, was Original und was Entlehnung ist. In der Arie der Profankantate drückt sie die Bewegung des Schwebens aus. Man meint einen Adler zu sehen, der sich mit einigen Schlägen emporschwingt, um dann ruhig in der Luft zu kreisen:
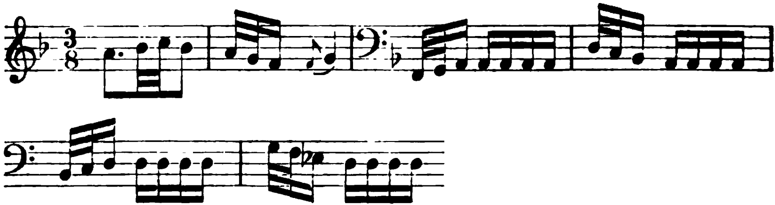


Der Text der Arie des Weihnachtsoratoriums hat gar keine Beziehung zu diesem wundervoll plastischen Thema. Warum nahm sich Bach die Mühe nicht, durch einen entsprechenden bildlichen Ausdruck bei der Umdichtung, die Gemeinschaft zwischen Wort und Ton zu wahren?

Ebenso verhält es sich mit der Arie „Bereite dich Zion" und ihrer profanen Vorlage „Ich will dich nicht hören". Das Thema des Mittelsatzes erklärt sich nur aus dem Original. Es handelt sich um die Stelle, wo die Solovioline aussetzt und eine ganz merkwürdige Baßfigur eintritt:



Was bedeutet sie? Es ist das bekannte Motiv, das die windende Bewegung einer Schlange oder eines Drachens darstellt. In jenem Augenblick ist nämlich die Rede von den Schlangen, die sich dem jungen Herkules näherten. „Denn die Schlangen, so mich wollten wiegend fangen", heißt es im Text. Im Weihnachtsoratorium ist die Baßfigur in keiner Weise gerechtfertigt.

Auch das Duett „Herr, dein Mitleid", das dem Zwiegespräch zwischen Herkules und der Tugend „Ich bin deine" entspricht, ist in der Parodie musikalisch sinnlos. Für jeden, der sich einigermaßen in die Thematik Bachs eingelebt hat, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die beiden Motive der Arie die lebhafteste Freude ausdrücken:



Im Original sind diese Themen durch den Text gefordert. Die Hingabe des Herkules an die Tugend wird als bräutliche Lust beschrieben:

„Ich bin deine; du bist meine!
Ich küsse dich; küsse mich!"

Der Text der Parodie ist aber gänzlich farblos und hätte eine solche Musik aus sich heraus nie hervorgerufen.

Diese Beispiele von Übertragungen, die sich in einem einzigen Werke vereint finden, sind für Bach typisch. Es ist fast unglaublich, daß es derselbe Künstler war, der so auf den charakteristischen Ausdruck in der Musik ausging, und dann wieder, wenns ihm nicht darauf ankam, seinen Kompositionen so barbarisch einen fremden Text aufzwang. „Wir können uns glücklich schätzen", meint Spitta, „daß mit Ausnahme des Schlußchors und der Rezitative die „Wahl des Herkules" ganz in das ein Jahr später komponierte Weihnachts-

oratorium übergegangen ist“[36]. Dagegen kann man einwenden, daß dieses Glück etwas zweifelhaft sei, weil die übernommenen Stücke einen merkwürdigen Eindruck des Unbehagens hinterlassen. Auch derjenige, der sich nicht darüber klar geworden ist, was bei der Parodie vorging, wird spüren, daß Wort und Ton hier einander fremd sind. Damit hört aber der wahre Kunstgenuß auf. Spitta hat an diesen oberflächlichen Parodien seine geheime Freude, weil sie ihm den ihm so erwünschten Schluß gestatten, daß alles Malerisch-Charakteristische in Bachs Musik für seine Kunst nicht wesentlich, sondern zufällig ist. Der Musiker, dem alle diese Theorien gleichgültig sind, wird nur bedauern, daß wir die „Wahl des Herkules“ nicht im Original zu hören bekommen, weil sie ins Weihnachtsoratorium übergangen ist.

Am 8. Dezember 1733, kaum drei Monate nach der „Wahl des Herkules“, brachte Bach eine neue Kantate zu Ehren des fürstlichen Hauses zu Gehör. Sie betitelte sich: „Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten“, Dramma per musica der Königin zu Ehren[37]. Erst am Vorabend der Aufführung war der Meister mit der Komposition fertig geworden, wie das Signum am Schlusse der autographen Partitur — „Fine. DSGl. 1733. d. 7. Dec.“ — bezeugt. Interessant ist, daß die meisten Kantaten zu Ehren des Fürstenhauses, auch die „Wahl des Herkules“ mit J. J. (Jesu Juva: Jesus hilf) und SDGl. (Soli Deo Gloria: Gott allein zu Ehren) geziert sind.

Der Text muß von Bach selber sein, da in dem gedruckten, bei Breitkopf erschienenen Programmbuch, kein Autor genannt ist[38]. Übrigens würde schon die Dialektfärbung der Sprache genügen, um den wirklichen Autor zu verraten. Als Probe der Bachschen Dichtkunst sei der erste Chor angeführt:

„Tönet ihr Pauken! Erschallet Trompeten!
Klingende Saiten erfüllet die Luft!
Singet itzt Lieder ihr muntren Poeten,
Königin lebe! wird fröhlichst geruft.
Königin lebe! diß wünschet der Sachse,
Königin lebe! und blühe und wachse!“

[36] Spitta II, S. 460.

[37] B. G. Band XXXIV, S. 177ff. Am 8. Dezember war der Geburtstag der Königin.

[38] Der Originaldruck des Textes befindet sich im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Dresden. Die Programmbücher wurden also dem Hofe eingesandt.

Auch aus diesem Werke sind die schönsten Nummern in das Weihnachtsoratorium übergegangen[39]. Die Übertragung hatte jedoch hier nichts Gewalttätiges an sich, da beide Texte allgemein gehalten sind und in einer feierlichen Stimmung zusammenklingen.

Im Januar 1734, zur Feier der Krönung Augusts II. zu Krakau, mußte der „Zufriedengestellte Äolus" mit dem neuen Texte „Blast Lärmen ihr Feinde" herhalten[40].

Im Herbst desselben Jahres kamen der König und die Königin nach Leipzig. Bach schrieb eiligst die Kantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen", die am 5. Oktober abends auf dem Marktplatze vor den Fenstern des Herrscherpaares aufgeführt wurde[41].

„Gegen 9 Uhr Abends", berichtet Salomon Riemers Chronik, „brachten Ihro Majt. die allhiesigen Studierenden eine allerunterthänigste Abendmusik mit Trompeten und Pauken, so Hr. Capell-Meister Joh. Sebastian Bach Cant. zu St. Thom. komponiret. Wobey 600 Studenten lauter Wachs Fäckeln trugen und 4 Grafen als Marrschälle die Music aufführten"[42].

In den Rezitativen wird auf zeitgeschichtliche Ereignisse angespielt. Das eine redet von den Waffentaten der Franzosen im polnischen Erbfolgestreit:

„In einer Zeit, da alles um uns blitzt und kracht,
Ja der Franzosen Macht (die doch so vielmal schon gedämpfet worden)
Von Süden und von Norden auch unserm Vaterland mit Schwert
und Feuer dräut,
Kann diese Stadt so glücklich sein, dich, mächtgen Schutzgott unsrer Linden,
In ihrem Schoß zu finden."

Auch die Texte der kirchlichen Kantaten aus jener Zeit geben den Kriegssorgen Ausdruck.

---

[39]

Geburtstagskantate.	Weihnachtsoratorium.
1. Chor. Tönet ihr Pauken.	1. Chor. Jauchzet, frohlocket.
2. Arie. Fromme Musen.	2. Arie. Frohe Hirten eilt, ach eilet.
3. Arie. Kron' und Preis' gekrönter Damen.	3. Arie. Großer Herr und starker König.
4. Chor. Blicket ihr Linden.	4. Chor. Herrscher des Himmels..

[40] S. 465.
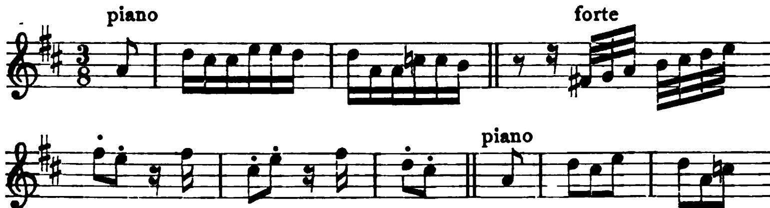
[41] B. G. Band XXXIV, S. 245 ff.

[42] B. G. Band XXXIV, Vorwort S. 30.

Die Musik dieser auf den Jahrestag der Krönung komponierten Kantate ist ziemlich ungleichmäßig. Eine Reihe von Stücken scheinen auf Entlehnungen zu beruhen. Für das Weihnachtsoratorium lieferte dieses Werk nur eine Nummer[43]. Der erste Chor gab das Hosanna der H moll-Messe ab.

Zwei Tage später, am 7. Oktober, feierte man den Geburtstag des Landesherrn. Für dieses Fest hatte Bach von langer Hand die Aufführung der Kantate „Schleicht spielende Wellen" im Collegium Musicum vorbereitet[44]. Der Text ist von Picander, der hier dem Meister wieder den Dienst leistet, ihm eine an musikalischen Motiven überreiche Dichtung zu liefern. Er bringt es zuwege, indem er die Weichsel, die Elbe, die Donau und die Pleiße das Glück der von ihnen durchströmten sächsisch-polnischen Lande preisen läßt. Mehr braucht Bach nicht; er läßt die Worte des Textes laufen, wie sie mögen, und malt fast in allen Nummern das wechselvolle Spiel der Wellen.

Im ersten Chor wird die vielgestaltige Bewegung durch das Zusammenwirken dreier Motive dargestellt:



Die Naturwahrheit der Schilderung ist erstaunlich. All' das Unregelmäßige und Unerwartete im monotonen Rhythmus, das das Faszinierende des Sanges der Wellen ausmacht, ist hier in Töne gebannt.

Der Text lautet:

„Schleicht spielende Wellen und murmelt gelinde!
Nein, rauschet geschwinde!"

---

43 Es handelt sich wieder um eine barbarische Übertragung. Die Arie „Durch die von Eifer entflammten Waffen" wird mit dem geistlichen Text „Erleucht auch meine finstern Sinne" ausgestattet. Der Text der Profankantate ist nicht von Picander. Er scheint aber auch nicht von Bach zu sein.
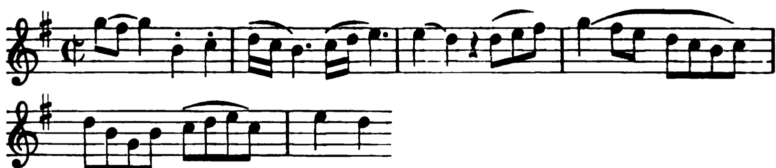
44 B. G. Band XX², S. 1 ff.

Da bei diesem Stück sehr viel auf den Vortrag ankommt, hat Bach die Originalstimmen mit Punkten, Bogen und Vortragsbezeichnungen reichlich übersät. Hier wissen wir bis ins kleinste Detail, wie er seine Musik aufgeführt haben will.
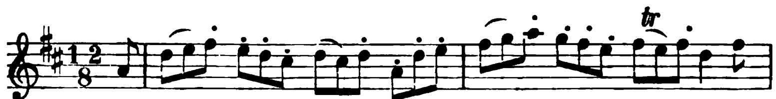
In der Arie der Elbe: „Jede Woge meiner Wellen ruft das goldne Wort August!" wird die entsprechende Bewegung von der Solovioline ausgeführt:



Ganz kompliziert ist die Wellenbewegung in der Arie der Donau dargestellt. Das Motiv der Pleißen-Arie lautet:



Im Schlußchor dominiert eine herrlich ruhige Bewegung:



In dreizehn Monaten — vom September 1733 bis Oktober 1734 — hatte Bach also fünf Kantaten zu Ehren des Herrscherhauses gegeben. Mehr Ergebenheit hätte er kaum beweisen können. Trotzdem mußte er noch zwei Jahre auf den so sehnlichst begehrten Titel warten.

In der Folge werden die Profankompositionen immer seltener. Verloren ist die Kantate „Thomana saß annoch betrübt", welche am 21. November 1734 bei der Einführung des jüngern Ernesti gegeben wurde. Der öde Text ist in der Riemerschen Chronik erhalten[45].

---

[45] Mitgeteilt B. G. Band XXXIV, Vorrede S. 58ff Die Arie „Hochgelobter Gottessohn" aus der Kantate „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" (Nr. 6) scheint diesem Profanwerke entnommen.

Dieselbe Chronik berichtet über eine vier Jahre später — 1738 — aufgeführte Huldigungskantate für das Herrscherhaus wie folgt:

„Den 28. Aprilis vormittags um 9 Uhr hat auf die bevorstehende Vermählung der Prinzessin Amalia, Königl. Hoheit, mit Ihr. Majt. dem Könige beider Sicilien, der Baron Woldemar von Schmettau, in hiesiger Pauliner Kirche eine solenne Rede gehalten. Abends um 9 Uhr aber brachten die auf hiesiger Universität Studirende eine schöne Nacht Musique mit vielen Wachs-Fackeln, unter Trompeten und Paucken Schall vor dem Apelischen Hause am Marckte ein unterthänigstes Drama so von dem Herrn Capell Meister Joh. Sebastian Bachen componiret und aufgeführet wurde, wobei der Herr Graf von Zierotin, Herr Baron von Schmettau, und die Herren von Leipnitz und von Marschall die Gnade hatten, an beyde Königl. Majt. und beyder Prinzessinnen Königl. Hoheiten, die Cantata allerunterthänigst zu überreichen und zum Handkuß gelassen worden“[46].

Ob dem Komponisten diese Ehre auch widerfuhr, wird nicht gesagt. Magister Birnbaum tut dieser Kantate Erwähnung in seiner Verteidigung Bachs gegen Scheibe (1739), und führt sie zum Beweise an, „daß der Herr Hofkompositeur rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich und nicht nach dem verderbten, sondern besten Geschmack setze“[47]. Die Musik ist verloren. Im Texte werden August II. und sein Vater als Salomo und David gefeiert. Der Titel lautet „Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden“.

Im ganzen besitzen wir nur drei Profankantaten aus der letzten Schaffensperiode des Meisters. Die erste „Angenehmes Wiederau“ ist aus dem Jahre 1737[48]. Am 28. September desselben ließ sich Johann Christian Hennicke, ein ehemaliger Lakai, der durch die Gunst des Grafen Brühl emporgekommen war, in Wiederau, das er zu Lehen bekommen hatte, huldigen. Picander, der sich bei dem Emporkömmling in Gunst setzen wollte, hatte den Text verfaßt und Bach um die Musik gebeten. Der Anfangschor dieser Kantate — er kehrt am Schluß wieder — gehört zu den hinreißendsten Stücken, die Bach je geschrieben hat. Es ist daher verständlich, daß er ihn zu einer Festmusik verwandte. Wir begegnen ihm wieder in der Kantate auf das Johannisfest „Freue dich, erlöste Schar“ (Nr. 30).

[46] B. G. Band XXXIV, S. 48 ff., woselbst auch der Text mitgeteilt ist.
[47] S. 167 und Spitta II, S. 462.
[48] B. G. Band XXXIV, Vorwort S. 36 ff. und S. 325 ff.

Vier von den Arien sind gleichfalls in das geistliche Werk übergegangen. Ganz verfehlt ist die Übertragung der zweiten, wie sich schon aus dem einfachen Nebeneinander der Texte ergibt:

Angenehmes Wiederau:

Arie. „Was die Seele kann ergötzen,
Was vergnügt und hoch zu schätzen,
Soll dir lehn und erblich sein.
Meine Fülle soll nichts sparen,
Und dir reichlich offenbaren,
Daß mein ganzer Vorrat dein.“

Freue dich, erlöste Schar:

Arie. „Kommt, ihr angefochtnen Sünder,
Eilt und lauft, ihr Adamskinder,
Euer Heiland ruft und schreit.
Kommet, ihr verirrten Schafe,
Stehet auf vom Sündenschlafe,
Denn jetzt ist die Gnadenzeit.“

Ebenfalls für eine Huldigung bei Besitzergreifung eines Lehens ist die Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ geschrieben. Sie wurde musiziert, als der Kammerherr Karl Heinrich von Dieskau am 30. August 1742 Herr von Kleinzschocher wurde[49]. Die Idee scheint wieder von Picander ausgegangen zu sein. Da von Dieskau im Steuerwesen sein Vorgesetzter war, hatte er allen Grund, sich aufmerksam zu erweisen. Vielleicht auch, daß diese Persönlichkeit zu Bachs Dresdener Gönnerkreise gehörte. Wenigstens finden wir Frau von Dieskau 1752 als Patin des erstgebornen Sohnes Wilhelm Friedemanns angeführt[50].

Der Gedanke, einmal Dorfmusik zu schreiben, kam Bach wohl nicht ungelegen, da er das Burleske sehr liebte. Fast alle Stücke sind als Tanzweisen gesetzt; die Ouvertüre ist ein Potpourri von Tänzen und schließt mit einem Walzer.

Die Handlung besteht lediglich darin, daß die Dorfleute kommen, um ihre Gratulationen und Wünsche dem Gutsherrn darzubringen und dann zum Freibier in die Schenke abziehen. Das Ganze ist von Picander geschickt abgefaßt. Er gibt Bach Gelegenheit, die städtische und bäuerische Musik in ihrer Verschiedenheit vorzuführen.
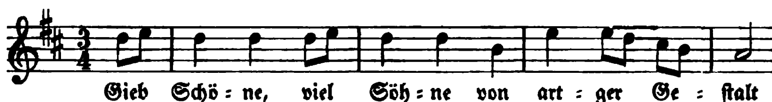
---

[49] B. G. Band XXIX, S. 175ff.

[50] Bitter, C. Ph. Emmanuel und W. F. Bach, II, S. 215.
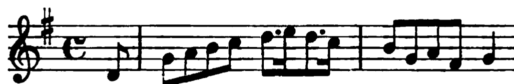
Auch Volksmelodien hat der Meister in diesem Werk verarbeitet. Die eine:



war mit den Worten „Frisch auf zum fröhlichen Jagen" damals eben erst populär geworden[51]. Die andere:



scheint als Wiegenlied bekannt gewesen zu sein. Eine dritte wird in einem Rezitativ zu Zwischenspielen verwandt:



Es ist dieselbe, die auch in den Goldbergschen Variationen auftritt. Auch sonst mag noch manches in dieser Kantate Volksgut sein, ohne daß wir es mehr als solches nachweisen können.

Das Orchester besteht für gewöhnlich aus einem Kontrabaß, einer Bratsche und einer Geige. In dem Lied „Es nehme zehntausend Dukaten" tritt ein Horn dazu. Die Arie „Kleinzschocher müsse so zart und süße" ist städtisch instrumentiert, d. h. mit Flöte und Streichinstrumenten ausgestattet. Nur aus der leidigen Entlehnungswut des Meisters ist es zu erklären, daß der Text „Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust" keine eigene Musik hat, sondern auf das Preislied des Pan „Zum Tanze, zum Sprunge" aus Phöbus und Pan gesungen wird[52]; oder gefiel ihm dieses so, daß er es wieder hören wollte?

Die Kantate „O holder Tag" ist als Tafelmusik für eine Hochzeitsfeier geschrieben[53]. Wenn der Text nicht trügt, so war das Paar musikalisch. Es wird darin nämlich verhandelt, ob die
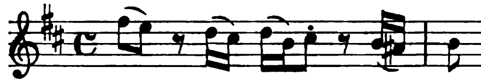
---

[51] Über ihre Entstehung siehe Spitta II, S. 659ff., wo auch die andern Volksmelodien angeführt werden.

[52] S. 648. In der Urform findet sich die Nummer B. G. Band XI², S. 38.

[53] B. G. Band XXIX, S. 69ff. Wie die andere Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten" ist auch diese für Sopransolo geschrieben.

Tonkunst etwas bei einem solchen Feste zu tun habe, und dieses zum Schluß, besonders da hier ein „Gönner“ der Kunst in Betracht käme, bejaht. Die mit Seide gehefteten, extra sauber geschriebenen Stimmen, die das Paar überreicht erhielt, befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin.

Das Werk stammt wohl aus Bachs letzten Schaffensjahren und gehört wirklich jener aus der „Anmut“ geborenen Kunst an, die er in „Phöbus und Pan“ als die seinige in Anspuch nimmt[54]. Von schalkhaftem Reiz ist die Arie „Schweigt, ihr Flöten“, in der die verschüchterte Flöte es zu keinem rechten Thema bringt, sondern immer nur abgerissene Sätzchen wagt, um dann wieder erschreckt innezuhalten:



Bald nach dieser ersten Aufführung stattete Bach die Kantate mit dem Texte „O angenehme Melodei!“ aus, in welchem sie ganz allgemein das Lob der Kunst singt[55]. In dieser Übertragung wurde sie einmal im Hause seines Gönners, des Grafen Flemming zu Dresden, und ein anderes Mal wohl in irgend einem Collegium musicum — vermutlich in demselben, das anno 1749 „Phöbus und Pan“ wieder vornahm — zur Aufführung gebracht. Die Umdichtung der Gelegenheitskantate scheint auf den Biedermannschen Streit[56] Bezug zu nehmen. Ein Rezitativ lautet nämlich:

„Wiewohl, beliebte Musika, so angenehm dein Spiel so vielen Ohren ist,
So bist du doch betrübt und stehest in Gedanken da,
Denn es sind ihr'r viel, denen du verächtlich bist.
Mich deucht, ich höre deine Klagen selbst also sagen:
‚Schweigt, ihr Flöten, schweigt, ihr Töne . . . . .“

Ganz bachisch gedacht ist der Schlußsatz des einleitenden Rezitativs:

„Die Wissenschaften andrer Künste sind ird'nen Witzes kluge Dünste.
Du aber (— die Musik! —) bist allein vom Himmel zu uns abgestiegen;
So mußt du auch recht himmlisch sein.“

[54] Die Arie „Großer Gönner, dein Vergnügen“ ist der Kantate „Angenehmes Wiederau“ entlehnt, wo sie mit dem Texte „So wie ich die Tropfen zolle“ figuriert. B. G. Band XXXIV, S. 338.

[55] In dieser Gestalt ist die Kantate mitgeteilt: B. G. Band XXIX, S. 245 ff.

[56] S. 649.

Von italienischen Kantaten sind uns zwei erhalten: »Amore traditore« und »Non sa che sia dolore«[57]. Die erste ist für Baß und Klavierbegleitung gesetzt, ein bei Bach einzigartiger Fall. In der zweiten — für Soprano solo geschrieben — verlangt er Streicher und eine Flöte zur Begleitung. Als Einleitung bringt er eine herrliche Sinfonia. Beide Werke, wie sich das bei Bach von selbst versteht, sehen es darauf ab, den italienischen Stil nachzuahmen. Die Texte sind in germanischem Italienisch abgefaßt; in dem zweiten wird, so viel man aus den Anspielungen erraten kann, ein italienischer Künstler, der aus Deutschland nach der Heimat zurückkehrt, besungen und getröstet.

Daß die Profankantaten in der Mehrzahl nur Gelegenheitswerke und auf Bestellung gearbeitet sind, will ihre richtige Würdigung bei uns nicht aufkommen lassen. Mit Unrecht. Nur wir verbinden mit einer solchen Entstehung die Vorstellung vom Handwerksmäßigen und Hastigen, aus dem sich die Zurechnung zu einer niedereren Klasse der Kunst erklären würde; Bachs Zeit aber und er selber taten dies nicht. Im Gegenteil: der Meister hat, wenn ihm Zeit gelassen war, die Komposition mit ganz besonderer Liebe unternommen und auch die Aufführung mit großer Sorgfalt vorbereitet, wie die peinlich durchgesehenen und mit Phrasierungsanweisungen und dynamischen Zeichen reich ausgestatteten Stimmen bekunden.

Es ist daher an der Zeit, daß man mit einem nicht zu Recht bestehenden Urteil aufräume und den Bach der Musik der „Anmut" der musikalischen Welt bekannt mache. Bald ist fast ein Menschenalter vergangen, daß die meisten dieser Werke veröffentlicht sind, und kaum ist eines oder das andere hie und da ausnahmsweise einmal aufgeführt worden. Schöpfungen wie „Phöbus und Pan", „Die Wahl des Herkules", „Der zufriedengestellte Äolus", „Weichet nur, betrübte Schatten", „Schleicht spielende Wellen", „O angenehme Melodei" sollten regelmäßig auf unsern Konzertprogrammen erscheinen; auch die „Kaffeekantate" und „Mer hahn en neue Oberkeet" verdienen mehr als immer nur als Kuriosa aufgeführt zu werden.

---

[57] B. G. Band XI², S. 93ff. und XXIX, S. 45ff. Die erste ist in der B. G. zugleich mit einer guten deutschen Übersetzung veröffentlicht. Eine andere italienische Kantate »Andro dall colle al prato« ist verloren gegangen. Spitta II, S. 467.

Merkwürdig ist, daß die Erfahrungen, die man bei Aufführungen gemacht hat, nicht stärker zur Nacheiferung ermutigt haben. Stets wurde beobachtet, daß die Hörer nicht im mindesten fremd berührt waren, sondern sich geradezu begeistert zeigten. Die Pariser Bachgesellschaft hat den Mut gehabt, gleich in ihren ersten Konzerten mit Profankantaten — darunter „Weichet nur, betrübte Schatten", die „Kaffeekantate" und „Mer hahn en neue Oberkeet" — hervorzutreten, und verdankt ihren durchschlagenden Erfolg nicht zum wenigsten diesem Umstand.

Die Textfrage bietet hier keine besonderen Schwierigkeiten. Man wird natürlich dazu kommen, die allernotwendigsten Umdichtungen vorzunehmen, um August II. und sein Haus und die Herren Kortte, Müller und wie die Leuchten der Wissenschaft alle heißen mögen, aus der Dichtung zu entfernen, da sie uns nur mehr nebensächlich interessieren. Der Weg zur Überarbeitung ist von der Musik selber vorgezeigt. Es handelt sich darum, die Naturpoesie, an die sich die Tonsprache einzig hält, den Worten zugrunde zu legen. Im zufriedengestellten Äolus sind nur einige Rezitative und der Schlußchor zu verändern; bei andern müssen eingehendere Umdichtungen vorgenommen werden. Wann findet sich der Dichter, der zu der Musik von „Schleicht spielende Wellen" den Sang der Wogen in Worte faßt, der Bach vorschwebte, als er dieses Werk schuf?

Haben wir das Recht, solche Umdichtungen zu unternehmen? Der Meister selber gibt es uns. Hat er doch aus der Hochzeitskantate „O holder Tag" den Hymnus auf die Musik „O angenehme Melodei" gemacht.

Um das Schicksal der Rezitative braucht man sich dabei weiter nicht zu bekümmern. Er selber läßt sie bei seinen Umdichtungen ohne große Skrupel fallen, wenn er sie gerade nicht notwendig braucht.

Mögen unsere Sänger das Ihrige tun und die großen und kleinen Dirigenten ohne Mitleid bestürmen und quälen, bis sie ihnen Gelegenheit geben, die herrlichen Partien, die ihnen Bach in diesen Werken zugedacht hat, auch wirklich zu Gehör zu bringen. Die Sopranistinnen insbesondere seien gebeten, um ihretwillen, für die Solokantaten „O angenehme Melodei" und „Weichet nur, betrübte Schatten" einzutreten!

XXXI. Die Motetten und Lieder.

B. G. XXXIX.

Von den unter Bachs Namen überlieferten Motetten stammen nur sechs von ihm. Es sind: „Singet dem Herrn ein neues Lied"; „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"; „Jesu meine Freude"; „Fürchte dich nicht"; „Komm Jesu, komm!"; „Lobet den Herrn, alle Heiden"[1]. Die erste, zweite, vierte und fünfte sind zweichörig.

Autograph sind uns nur „Singet dem Herrn" und „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" überkommen; die andern kennen wir aus Abschriften. Das Verdienst, Bachs Motetten zuerst herausgegeben zu haben, gebührt Schicht, dem nachmaligen Thomaskantor. Er ließ sie anno 1803 bei Breitkopf und Härtel erscheinen[2].

Motetten wurden zu St. Thomas und St. Nicolai allsonntäglich zwei gesungen: die eine zur Eröffnung des Morgengottesdienstes, die andere zu Beginn der Vesper. Man sollte daher annehmen, daß Bach eine ganze Reihe solcher Kompositionen geschrieben haben müsse. Hätte er es getan, so wären uns doch sicherlich zum mindesten einige erhalten. Es scheint aber, daß er für gewöhnliche Sonntagsmotetten keine Mühe aufgewandt hat und immer die singen ließ, die von jeher aufgeführt worden waren. Die erhaltenen Motetten sind nämlich nicht für den gewöhnlichen Sonntagsgottesdienst, sondern für besondere Zwecke geschrieben. Von dreien kennen wir zufällig die Bestimmung: „Jesu meine Freude" ist die Musik für das Begräbnis einer Frau Reese (1723); „Fürchte dich nicht" ist für die Beisetzung der Frau Stadthauptmann Winkler komponiert (1727); „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" wird in den

---

[1] Die Motette „Ich lasse dich nicht" ist ein Werk Johann Christoph Bachs, das in einer Abschrift Johann Sebastians vorliegt; es wäre schade, wenn man diese schöne Komposition ihrer „Unechtheit" wegen nicht mehr aufführte. Von Motetten, die früher Bach zugeschrieben wurden, seien noch genannt: „Sei Lob und Preis mit Ehren"; „Lob', Ehre und Weisheit"; „Merk' auf mein Herz und singe"; „Unser Wandel ist im Himmel"; „Jauchzet dem Herrn alle Welt". Über die Echtheitsfrage orientiert Wüllners vorzügliche Vorrede zu B. G. XXXIX.

[2] Seine Ausgabe zählt sechs Nummern. „Ich lasse dich nicht" ist darin als Johann Sebastians Werk veröffentlicht. Die übrigen fünf Motetten sind echt. Es fehlt nur „Lobet den Herrn, alle Heiden".

Stimmen als „Motette bei Beerdigung des seel. Professoris und Rectoris Ernesti" — er starb im Oktober 1729 — bezeichnet.

Die Sonntagsmotette wurde zu Leipzig gewöhnlich auf lateinisch gesungen. Nun sind aber gar keine lateinischen Motetten von Bach erhalten. Ernst Ludwig Gerber erzählt, daß er 1767 im Weihnachtsgottesdienst zu St. Thomas eine herrliche, zweichörige, lateinische Motette des Meisters gehört habe. Jedoch gebrauchte man in der älteren Zeit den Ausdruck Motette so allgemein — noch Zelter und Mendelssohn reden von Motetten und meinen Kantaten —, daß aus dieser Nachricht kein sicherer Schluß auf das Vorhandensein lateinischer Motetten im engeren Sinne zu ziehen ist.

So bleibt nur übrig, zu konstatieren, daß Bach an den gewöhnlichen Sonntagen nicht eigene, sondern fremde Motetten singen ließ. Alles, was zur statutarischen Gottesdienstmusik gehörte, interessierte die damaligen Meister nicht. Sie beschäftigten sich nur mit der „Hauptmusik", der Kantate. Nach gewissen Andeutungen in den Akten des Falles Krause[3] möchte man sogar fast annehmen, daß Bach die Motette nicht selber dirigierte, sondern dies dem Präfekten überließ. In seiner Eingabe vom 19. August 1736 bezeichnet er es als etwas ganz Außergewöhnliches, daß er sich habe entschließen müssen, die Motette selber zu leiten[4].

Die Textnot macht sich in den Motetten nicht fühlbar, da Bach, der Tradition gemäß, keine freien Dichtungen, sondern nur Bibelsprüche und Choralverse dafür verwendet. In der Art, wie er beide miteinander verbindet, bewährt er die Meisterschaft, die die Auswahl der Choralverse für die Passionen schon erkennen ließ. Von wunderbarer Wirkung ist es, wenn am Schluß von „Fürchte dich nicht" der Choral „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden! Du bist mein, ich bin dein" in den Chor „Fürchte dich nicht, ich habe dich erlöset; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein" hineintönt. Die Art vollends, wie der Meister in der Motette „Jesu meine Freude" die Strophen des mystischen Liedes durch zwischeneintretende gleichgestimmte Verse aus dem achten Kapitel des Römerbriefes erklärt, ist einzigartig tief und groß gedacht. Man könnte diesen Text als Bachs Predigt vom Leben und Sterben bezeichnen.

---

[3] S. 128 ff.

[4] Die Eingabe findet sich Spitta II, S. 903.

Die musikalische Schönheit der Motetten wird durch keinen Geringeren als Mozart bezeugt, dem bei dem Anhören von „Singet dem Herrn" die Größe Bachs mit einem Male aufging[5]. In einem Brief an Goethe verheißt Zelter dem Freunde, er würde sich, wenn es ihm vergönnt wäre, der Aufführung einer Bachschen Motette beizuwohnen, „im Mittelpunkte der Welt" fühlen[6]. Und wirklich versinkt beim Erklingen dieser Töne die Welt mit ihrer Unruhe, ihrer Sorge und ihrem Leid. Der Hörer ist allein mit Bach, der seine Seele mit dem wunderbaren Frieden, den er im Herzen trug, stille macht und ihn hinaushebt über alles, was war und ist und kommt. Wenn die Töne verklungen sind, ist es, als müßte man stille sitzen bleiben und mit gefalteten Händen dem Meister für das danken, was er den Menschen gibt.

Die Wiedergabe der Motetten betreffend, wird darüber gestritten, ob sie rein a capella, oder mit Orgel und eventuell auch Instrumenten, die die Singstimmen unterstützen, aufgeführt werden sollen.

Um in dieser Frage urteilen zu können, muß man sich gegenwärtig halten, daß zu Bachs Zeit der reine Vokalstil den deutschen Komponisten vollständig fremd geworden war. Ihre Gesangswerke sind instrumental geschrieben. Behandelt man aber die Stimmen auf diese freie Art, so muß man sie irgendwie stützen. Unter a capella-Musik verstand man damals diesseits der Alpen nicht ausschließlich vokal wiedergegebene Kompositionen, sondern nur solche, in denen das Orchester keine selbständige Rolle spielte. Immer wird dabei aber vorausgesetzt, daß die Orgel den harmonischen Untergrund abgibt und Instrumente die Singstimmen verdoppeln. Die Orgelbegleitung insbesondere wurde als unerläßlich angesehen. Mattheson — in seiner Schrift „Das beschützte Orchestre" (1717) — konstatiert, daß es zu seiner Zeit keine Vokalisten mehr gibt, die sich ohne das Fundament der Orgel oder des Klavieres produzieren; unter dem Kantorat Kuhnaus gebrauchten die Thomaner beim Umsingen in den Straßen ein kleines tragbares Regal; Kirnberger und Zelter sind der Ansicht, daß jeder a capella-Gesang durch die Orgel zu

5 S. 214, wo der Bericht von Rochlitz über Mozarts plötzlich ausbrechende Bachbegeisterung wiedergegeben ist.

6 S. 223. Jedoch ist möglich, daß Zelter hier mit „Motette" eine Kantate meint; wir wissen durch Mendelssohn, daß er solche in kleinem Kreise aufführte.

unterstützen sei. Durch eine rein vokale Ausführung seiner Motetten hätte Bach also dem Gebrauch seiner Zeit entgegen gehandelt.

Nun kommt hinzu, daß uns von einer seiner Motetten — „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" — eine bezifferte Orgelstimme und verdoppelnde Instrumentenstimmen, alle vom Meister eigenhändig geschrieben, erhalten sind. Der erste Chor wird von Streichern, der zweite von Oboen, Taille und Fagott unterstützt. In der autographen Partitur findet sich von diesen Stimmen keine Andeutung. Das will heißen, daß das Ausschreiben der Instrumentalstimmen für Bach sich von selbst verstand, und daß er es bei den andern Motetten gerade so gehalten haben wird, nur daß uns dort die Instrumentalstimmen nicht erhalten sind. Die Motette „Lobet den Herrn, alle Heiden" wurde zum mindesten von der Orgel begleitet, da sie eine besondere, von dem Chorbaß ganz verschiedene Continuostimme aufweist.

Auch innere Gründe sprechen dafür, daß in den andern Motetten die Stimmen von der Orgel unterstützt wurden; anders wäre es z. B. kaum denkbar, daß der Meister in „Singet dem Herrn" den Baß des ersten Chores mit einer so lange gehaltenen Note wie



einsetzen ließe. Man beachte auch, wie die zweichörigen Motetten so gesetzt sind, daß man aus den beiden Baßstimmen unschwer eine Continuostimme kombinieren kann; Bachs Continuostimme in „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" beruht auf diesem Verfahren. Wie sehr ihm hier an den ausfüllenden Harmonien gelegen ist, ersieht man daraus, daß er da, wo beide Bässe aussetzen, den Organisten den Tenor mitspielen und darüber die Bezifferung greifen läßt.

Hierzu kommt noch, daß die Motetten keine andere Art von Chormusik darstellen, als Bach sie sonst schreibt. In den Kantaten findet sich eine ganze Reihe von Stücken, die nichts anderes sind als Motetten[7]. Sie haben keine selbständige Orchesterbegleitung;

[7] Es seien angeführt: der Chor „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit kommen wird" aus „Es ist euch gut, daß ich hingehe" (Nr. 108); der Chor „Wer an ihn glaubet, wird nicht gerichtet" aus „Also hat Gott die Welt geliebt" (Nr. 68); die Anfangschöre aus „Christum wir sollen loben schon" (Nr. 121), „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit" (Nr. 14), „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (Nr. 38) und „Ach Gott vom Himmel sieh darein" (Nr. 2).

die Instrumente führen die Partie der Singstimmen mit aus. Zugleich liefern diese Chöre den Beweis, wie weit Bach von dem Ideal des wirklichen a capella-Gesangs entfernt ist. Der Meister läßt lieber zuviel als zuwenig Orchesterstimmen mit den Gesangsstimmen gehen. Streicher und Oboen genügen ihm nicht; gewöhnlich verwendet er noch vier Posaunen, eine zu jeder Singstimme.

Historisch ist also so gut wie sicher, daß Bach seine Motetten von Orgel und Orchester begleiten ließ[8]. Jedoch ist in der Kunst das Historische nie allein entscheidend. Es wäre ganz gut möglich, daß der Meister mit seinem schwachen Chor die Mitwirkung der Instrumente für unerläßlich hielt, und daß wir mit großen, wohleinstudierten Chören dennoch darauf nicht nur verzichten können, sondern auch müssen.

Hier ist unbedingt einzugestehen, daß besonders die doppelchörigen Motetten von einem stark besetzten, ganz vollendeten Chor vorgetragen, eine außerordentliche Wirkung hervorbringen. Damit ist die Frage aber nicht entschieden. Geht man auf das Wesen dieser Tonstücke zurück, beachtet man die gewagte Art der Stimmführung und die leicht unschön klingende Häufung von harten Harmonien, so kommt man zuletzt doch zur Überzeugung, daß diese Freiheit des vokalen Satzes einen harmonischen Unterbau zur Voraussetzung hat, und daß die Motetten demnach von einem nicht zu starken Chor — etwa sechzig Stimmen — mit Orgelbegleitung ausgeführt am natürlichsten wirken.

Setzt sich diese Ansicht einmal durch, so werden die Motetten auch mehr gesungen werden als jetzt, da heutzutage die Meinung verbreitet ist, daß nur auf der höchsten Höhe der Virtuosität stehende Chöre sich an diese Aufgabe wagen dürfen, und wohl mancher sonst gute Bachchor bei der a capella-Wiedergabe einer Motette nicht die erwartete Wirkung erzielt hat. Läßt man Instrumente die Chorstimmen

[8] Nicht unerwähnt bleibe, daß Ernst Ludwig Gerber, der anno 1767 eine lateinische Motette Bachs im Leipziger Gottesdienst gehört haben will, in seiner Notiz bemerkt, die Thomaner führten diese Stücke „ohne einige Begleitung" aus. Nur erhebt sich die Frage, ob dieses „ohne einige Begleitung" auch die Mitwirkung der Orgel ausschließt, oder ob damit gemeint ist, daß nur keine Instrumente dabei waren. Kirnberger hätte nicht bestimmt behaupten können, daß alle Chöre im Gottesdienst mit Orgel zu singen seien, wenn sein Lehrer Bach die Motetten ohne Orgel aufgeführt hätte. Man beachte auch, daß in der Fastenzeit, wo die Orgel schwieg, auch die Motette ausfiel.

mit ausführen, so nehme man nicht nur Streicher, sondern auch Oboen und Fagott, wie Bach es in den Motettenchören seiner Kantaten immer tut. Bei genügend starker Besetzung der Instrumente hat die hieraus resultierende Klangfarbe einen eigenartigen Reiz und läßt jedes Detail der Stimmführung zur Geltung kommen. Wenn man von Enttäuschungen bei Versuchen mit Instrumentalbegleitung der Motetten reden konnte, so rührt dies daher, daß man nur Streicher, und diese noch in viel zu schwacher Besetzung, verwandte. Für den Cantus firmus der Choräle empfiehlt sich die Benutzung der Trompete.

Was Bach als geistlicher Liederkomponist geschaffen hat, ist uns zum größten Teil in Schemellis Gesangbuch erhalten[9]. Von den neunundsechzig Melodien desselben sind, nach der neuesten Forschung, vierundzwanzig vor Bach nicht nachweisbar. Da in der Vorrede gesagt ist, daß die Weisen von „Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach in Leipzig teils ganz neu componiret, teils auch von ihm im Generalbaß verbessert sind", so dürften diese vierundzwanzig von ihm stammen[10]. Es sind — wie in dem Kapitel über die Geschichte der Choralmelodien bemerkt wurde — mehr geistliche Arien als Choralmelodien. Als die bekanntesten wären zu nennen: „Mein Jesu, was für Seelenweh", „Kommt Seelen, dieser Tag", „Komm süßer Tod", „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange" und „Ich steh an deiner Krippe hier".

In dem Klavierbüchlein Anna Magdalenas findet sich noch eine andere, einfachere Melodie von „Gib dich zufrieden" als die, welche Bach für Schemelli komponiert hatte, und dazu die Arie „Gedenke doch mein Herz zurücke, ans Grab und an den Glockenschlag".

---

[9] Über Schemellis Gesangbuch und Bachs Mitarbeit an ihm siehe S. 19 u. 20.

[10] B. G. XXXIX führt alle Melodien des Schemellischen Gesangbuchs an. Als Bachsche Kompositionen gelten: Vergiß mich nicht; Dir, dir Jehova will ich singen; Mein Jesus, was für Seelenweh; Gott wie groß ist deine Güte; Kommt Seelen, dieser Tag; Kommt wieder aus der finstern Gruft; Komm süßer Tod; Ach, daß nicht die letzte Stunde; O liebe Seele, zieh die Sinnen; Ich halte treulich still; Ich liebe Jesum alle Stund; Selig wer an Jesum denkt; Jesu, deine Liebeswunden; Beschränkt, ihr Weisen dieser Welt; Eins ist not! ach Herr dies eine; O finstre Nacht, wann wirst du doch; Dich bet' ich an, mein höchster Gott; Jesu, Jesu du bist mein; Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange; Ich steh' an deiner Krippe hier; So wünsch' ich mir zu guter letzt; Auf, auf, die rechte Zeit ist hier; Ich laß dich nicht; Meines Lebens letzte Zeit.

Von ergreifender Schönheit ist die Widmung an die treue Lebensgefährtin „Bist du bei mir"[11].

Die Melodie des schönen Liebesliedes „Willst du dein Herz mir schenken" stammt vermutlich nicht von Bach. Er hat es für seine Frau in das Klavierbüchlein abgeschrieben und bezeichnet es als Aria di Giovannini[12]. Die Arie über die Tabakspfeife hat er aber wohl verfaßt[13]. Sie enthält wie die beiden anderen Lieder aus dem ersten Klavierbüchlein — „Bist du bei mir" und „Gedenke doch" — eine Betrachtung über den Tod.

XXXII. Die Oratorien.

B. G. V[2]: das Weihnachtsoratorium.
B. G. XXI[3]: das Osteroratorium.
B. G. II : das Pfingstoratorium
(Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen". Nr. 11.)

Vom Weihnachtsoratorium besitzen wir die Originalpartitur und von Bach sorgfältig revidierte Stimmen. Wie genau er diese durchging, ersieht man daraus, daß er bemerkte, wie der Kopist einem Bläser zugemutet hatte, mitten in einem solo umzuwenden, und daraufhin das Übel beseitigte. Partitur und Stimmen — jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin — hatten Emmanuel gehört, der auf dem Umschlag bemerkt „Komponiert anno 1734 im fünfzigsten Jahre des Verfassers". Auch ein Textbuch der ersten Aufführung dieses Werkes ist uns erhalten.

Der von Bach selber herrührende Titel „Oratorium" ist eigentlich irreführend. Zum Oratorium gehört biblische Handlung. Das Werk

[11] „Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden zum Sterben und zu meiner Ruh.
Ach, wie vergnügt wär' so mein Ende, es drückten deine schönen Hände
Mir die getreuen Augen zu."

[12] „Willst du dein Herz mir schenken, so fang es heimlich an,
Daß unser beider Denken niemand erraten kann.
Die Liebe muß bei beiden allzeit verschwiegen sein,
Drum schließ' die größten Freuden in deinem Herzen ein."

[13] „So oft ich meine Tabakspfeife mit gutem Knaster angefüllt
Zur Lust und Zeitvertreib ergreife, so gibt sie mir ein Trauerbild
Und füget diese Lehre bei, daß ich derselben ähnlich sei."

des Meisters enthält solche aber nicht. Es besteht aus lyrischen Betrachtungen, die durch den im Rezitativ vorgetragenen Weihnachtsbericht aus Matthäus und Lukas zusammengehalten sind.

Überdies wurde die Komposition unter Bach nie als Ganzes in einem Male, sondern in sechs Teilen — an den drei Weihnachtsfeiertagen, an Neujahr, am Sonntag nach Neujahr und am Epiphanienfest — aufgeführt. Demnach ist das Weihnachtsoratorium nichts anderes als die Sammlung der sechs Kantaten, die der Meister für die Weihnachtszeit des Jahres 1734 schuf, und die sich nur darin von anderen weihnachtlichen und nachweihnachtlichen Kantaten unterscheiden, daß sie in demselben Geiste gedacht sind und zusammen den vollständigen Bericht der Geburt Christi bringen.

Der Plan einer solchen Kantatensammlung muß bei Bach schon im Jahre 1733 festgestanden haben. Es war die Zeit, wo er seinem Gesuch um Verleihung des Titels eines sächsisch-polnischen Hofkompositeurs durch eine Reihe von Gelegenheitskompositionen zu Ehren des Fürstenhauses einigen Nachdruck zu verleihen suchte. Daß diese Musik nach ihrer Aufführung nicht im Kasten vermodern dürfe, stand für ihn von vornherein fest. Nun paßte der feierlich-fröhliche Charakter der Chöre dieser Werke am besten für Festmusiken zu Weihnachten. So kann man fast sagen, daß Bach das Weihnachtsoratorium geschaffen hat, damit die schönsten Stücke aus der „Wahl des Herkules" und dem „Dramma per musica der Königin zu Ehren: Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten" nicht verloren gingen. Die „Wahl des Herkules" war am 5. September 1733, das „Dramma per musica der Königin zu Ehren" am 8. Dezember — beide Male im Telemannschen Verein — aufgeführt worden.

In der Originalpartitur heben sich die übernommenen Stücke von den neu komponierten dadurch ab, daß sie als Abschriften eine saubere und sorgfältige Schrift aufweisen, während der Rest flüchtig, zuweilen kaum leserlich hingeworfen ist. Außer den Nummern, die aus der „Wahl des Herkules" und dem „Dramma per musica der Königin zu Ehren" stammen, sind noch andere Stücke in Reinschrift gehalten. Von diesen ist ebenfalls so gut wie sicher, daß sie nicht original sind, sondern Gelegenheitskompositionen entstammen, nur daß wir diese nicht mehr kennen. So ergibt sich zum Schluß, daß die großen Einleitungschöre der Kantaten und nahezu alle

großen Solonummern des Weihnachsoratoriums auf Entlehnungen beruhen[1].

Diese Tatsache ist für die künstlerische Wertung des Weihnachtsoratoriums weder zu über= noch zu unterschätzen. Spitta unterschätzt sie, indem er ausführt, daß die Musik an Schönheit dadurch nichts verliere, daß sie ursprünglich für einen andern Text geschrieben sei. Andere meinen, daß die Entdeckung der Herkunft der Chöre und Arien dem Zauber dieses Werkes doch starken Abbruch tue.

Demgegenüber ist zu bemerken, daß man hier einen Unterschied zwischen den Chören und Arien machen muß. Die Chöre sind originalen Schöpfungen ganz gleichwertig: die Deklamation ist vorzüglich; die Stimmung und die Gedanken des Textes entsprechen der Musik auf das genaueste. Wenn diese zu den Worten des Weihnachtsoratoriums erfunden wäre, könnte sie sie nicht besser ausdrücken. Viel eher hat man den Eindruck, als ob sie in ihrer vornehmen, lieblichen Schönheit nicht zu den Texten der Profankantaten passe.

---

[1] Aus dem „Dramma per musica zu Ehren der Königin" sind entlehnt:

1. Der Chor „Jauchzet, frohlocket" (I. Kantate).
2. Die Arie „Großer Herr und starker König" (I. Kantate).
3. Die Arie „Frohe Hirten eilt" (II. Kantate).
4. Der Chor „Herrscher des Himmels" (III. Kantate).

Aus der „Wahl des Herkules" stammen:

5. Die Arie „Bereite dich Zion" (I. Kantate).
6. Die Arie „Schlafe mein Liebster" (II. Kantate).
7. Das Duett „Herr dein Mitleid" (III. Kantate).
8. Der Chor „Fallt mit Danken" (IV. Kantate).
9. Die Arie „Flößt mein Heiland, flößt dein Name" (IV. Kantate).
10. Die Arie „Ich will nur dir zu Ehren leben" (IV. Kantate).

Der Kantate gratulatoria in adventum regis „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen" — aufgeführt am 5. Oktober 1734 — ist entnommen:

11. Die Arie „Erleucht auch meine finstern Sinne" (V. Kantate).

Unbekannten Gelegenheitskantaten gehören an:

12. Die Arie „Schließe mein Herze dies selige Wunder" (III. Kantate).
13. Der Chor „Ehre sei dir, Gott, gesungen" (V. Kantate).
14. Das Terzett „Ach wann wird die Zeit erscheinen" (V. Kantate).
15. Der Chor „Herr, wenn die stolzen Feinde toben" (VI. Kantate).
16. Die Arie „Nur ein Wink von seinen Händen" (VI. Kantate).
17. Die Arie „Nun mögt ihr stolzen Feinde schrecken" (VI. Kantate).

In den Arien ist die Zusammenstimmung von Wort und Ton nicht so glücklich. Die Musik von „Ich will nur dir zu Ehren leben", „Bereite dich Zion" und „Herr dein Mitleid" insbesondere läßt zu deutlich erkennen, daß sie andern Gedanken und Vorstellungen entsprungen ist, als sie der jetzige Text ausdrückt[2]. Auch der unbefangene Hörer empfindet diese Fremdheit zwischen Dichtung und Tondarstellung; die meisten dieser Arien ergreifen ihn nicht sonderlich. Der Deklamation ist — dank der Sorgfalt, die auf die Textunterlage verwendet wurde — die Parodie nicht stark anzumerken. Aber ganz so natürlich wie in andern Arien ist sie auch nicht. Das alles will aber nur besagen, daß die Hauptbedeutung des Weihnachtsoratoriums nicht in diesen Arien zu suchen sei und daß Striche, die man darin anbringt, nicht gerade ein Verbrechen bedeuten.

Die drei Chöre, die zur Handlung der Weihnachtsgeschichte gehören — „Ehre sei Gott", „Lasset uns nun gehen" und „Wo ist der neugeborene König" —, sind von einzigartiger Schönheit. Der erste erinnert in seinem Anfang stark an das jugendfrische Allabreve der Orgelphantasie in G dur (Peters IV, Nr. 11); an den beiden andern fällt besonders die wunderbare Einfachheit und Knappheit auf. Die Schönheit von „Lasset uns hingehen" wird bei der Aufführung gewöhnlich durch das zu rasche Zeitmaß beeinträchtigt; man bedenkt nicht, daß die Unruhe und das Hasten beim Aufbruch der Hirten schon durch die Sechzehntelfiguren der Flöten und ersten Violinen zum Ausdruck kommen und daß bei übereiltem Tempo diese Läufe und ihre Bedeutung dem Hörer verloren gehen. Es dürfte sich wohl empfehlen, die schöne Achtelbewegung der Bässe in „Ehre sei Gott" und „Lasset uns hingehen" durch Verwendung etlicher Fagotte zur richtigen Geltung zu bringen.

Eine sehr glückliche Idee Picanders war es, die Handlung mit kleinen rezitativischen Betrachtungen zu begleiten. Sie sind textlich vorzüglich ausgefallen und haben Bach zu herrlich inniger Musik begeistert. Besonders seien genannt: „So geht denn hin, ihr Hirten, gehet", „Immanuel, o süßes Wort", „Wohlan, dein Name soll allein in meinem Herzen sein" und der von Hirtenschalmeien umtönte Choral mit Rezitativ „Er ist auf Erden kommen arm".

Fast am ergreifendsten wirken die Choräle mit selbständiger

[2] Das Nähere siehe S. 654 ff.

Orchesterbegleitung. „Ach mein herzliebes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettelein, zu ruhn in meines Herzens Schrein . . . . .“ singt der Chor zu dem Bericht, daß Maria ihr Kind in die Krippe bettete; dazu erklingen feierliche Zwischenspiele der drei Trompeten, als königliche Wiegenmusik für das Kind im Stall zu Bethlehem. Der Choral „Wir singen dir in deinem Heer“ wird von der Musik des Engelmotivs aus der Sinfonia am Anfang des zweiten Teils begleitet, weil er, nach dem vorhergehenden Rezitativ, einen gemeinsamen Sang der Engel und Menschen darstellt. Von herrlicher Weichheit sind die Partien der Hörner im Choral „Jesu, richte mein Beginnen“. Der Schlußchoral „Nun seid ihr wohl gerochen“ mit den wundervollen Trompetenfiguren ist ein Triumphlied von unnachahmlicher Größe.

Choräle mit selbständiger Orchesterbegleitung finden sich in den Kantaten der ersten Leipziger Zeit, nicht aber in denen, die der Periode des Weihnachtsoratoriums angehören. Auch sonst kommt in diesem Werke so manches vor, was an die Schöpfungen aus früheren Zeiten erinnert, so daß man — wenn die Datierung nicht so fest stände — fast in Versuchung kommen könnte, es um zehn Jahre früher anzusetzen. Das ist das ganz Eigentümliche an Bach, daß die Jahre über den Künstler in ihm nichts vermögen. Mit fünfzig Jahren vermag er noch so „jugendliche“ Musik zu erfinden, wie mit fünfundzwanzig.

Die Schönheit der Sinfonia am Anfang des zweiten Teils bleibt den meisten Hörern verborgen. Sie erleben bei ihr eine gewisse Enttäuschung. Statt eines sanften Pastorale — wie es sich etwa in dem Händelschen Messias findet — vernehmen sie ein Stück, in dessen Stimmung sie sich so ohne weiteres nicht versetzen können. Auch bei der zartesten Ausführung behält es etwas Unruhiges; es erweckt nicht den weihevollen Eindruck des sternbesäten Himmels, wie man es von dem Präludium zu der Erzählung von den Hirten zu Bethlehem, die des Nachts ihre Herde hüteten, erwarten sollte. Es gibt wohl auch keinen Dirigenten, der die Schwierigkeit nicht empfunden hätte, mit einem äußerst belebten Stück den Eindruck der friedvollen Ruhe in der Natur hervorbringen zu sollen. Wer die geradezu peinlichen Versuche der Wiedergabe dieser Sinfonia mehrmals miterlebt hat, kann zuletzt nicht umhin, die Frage aufzuwerfen, ob Bach die Stimmung, die seine Erklärer in das Stück

hineinlegen[3] und die bei der Ausführung nie „geraten" will, auch wirklich habe ausdrücken wollen.

Faßt man das Stück natürlich auf, so besagt es etwas ganz anderes. Wer einmal erkannt hat, daß das vorliegende Motiv der Streicher und Flöten in Bachs Werken gewöhnlich da vorkommt, wo von Engeln die Rede ist[4], wer weiter beobachtet, daß das Stück von zwei verschiedenen Chören ausgeführt wird, indem die vier Oboen ein eigenes Thema haben und sich zu den Streichern ganz unabhängig verhalten — ob sie mit ihnen alternieren oder von ihnen begleitet werden —, dem kann der Sinn des Tonstückes weiter nicht mehr zweifelhaft sein. Es stellt ein gemeinsames Musizieren der Hirten und Engel dar. Bach schreibt hier wieder Situationsmusik. Die Hirten wachen auf dem Felde und blasen auf ihren Schalmeien; über ihnen schwebt schon das Heer der Engel, das ihnen alsbald erscheinen soll. Ihr Spiel mischt sich in das der Hirten. So muß, nach Bachs Empfinden, das Stück beschaffen sein, das die Einleitung zum Rezitativ „Und es waren Hirten in derselbigen Gegend auf dem Felde .... und siehe des Herrn Engel trat zu ihnen" abgeben soll.

Ist dem also, dann braucht man dem Stück durch Abdämpfen, Abtönen, Zurückhalten nicht mehr seine Lebendigkeit zu nehmen, sondern darf es spielen, wie es ist. Die Partie der Flöten und Geigen muß schwungvoll herauskommen, wenn sie das fröhliche Fiedeln der Engel wiedergeben soll. Die Oboen lasse man durchweg piano und in einem um eine Nuance langsameren Tempo spielen. Wo die Streicher allein sind oder die Oboen kurz unterbrechen, ist das forte angebracht; die kurzen Zwischensätze besonders müssen wie ein Jauchzen dazwischen fahren. Wo sie mit den Oboen zusammenspielen, lasse man die Streicher ihre Partie im allgemeinen piano ausführen, als lauschten die Engel auf die Schalmeien der Hirten. So kommt nicht nur eine herrliche, natürliche Abwechslung in dieses Stück, sondern es wird auch jedem Hörer unmittelbar verständlich werden.

---

[3] Nach Spitta bilden „die Lieblichkeit der orientalischen Idylle und der Ernst der sternklaren nordischen Winternacht den Stimmungshintergrund dieser Sinfonia" (II, S. 411).

[4] S. 471, wo auch die beiden Themen der Sinfonia angeführt sind.

Es empfiehlt sich auch, das Motiv der Violinen mit einer etwas schwerfälligen Grazie ausführen zu lassen, bei welcher den dritten und neunten Achteln ein gewisser Nebenakzent verliehen wird, durch den sie die folgende Note gewissermaßen von sich abstoßen. Also etwa:



Eine vollständige Wiedergabe des Weihnachtsoratoriums verlangt zwei Abende. Läßt es sich ermöglichen, so lege man die Aufführungen so, daß die erste in die Advents- oder Weihnachtszeit, die zweite in die Epiphanienzeit fällt.

Steht nur ein Abend zur Verfügung, so ist es vorteilhafter, reichlich zu streichen, als das Werk überhastet zu geben, wobei dann der ermüdete Hörer die Schönheiten des zweiten Teils nicht mehr zu fassen vermag. Gewöhnlich wird dann auch — und sehr zu Unrecht — der zweite Teil von Strichen viel ärger mitgenommen als der erste. Als Prinzip ist aufzustellen, daß von den großen Einleitungschören, den Chorälen und den Rezitativen und allem, was zur Weihnachtshandlung gehört, nichts weggelassen werden darf. Die Streichungen treffen also ausschließlich Arien[5].

Zum Zwecke kirchlicher Volksaufführungen kann man im Weihnachtsoratorium getrost auch nahezu alle Arien streichen, ohne daß dabei ein Torso entstünde; vielmehr kommt auf diese Weise die Handlung nur desto schöner und klarer heraus[6]. Nur das Wiegen-

[5] Es sei beispielsweise vorgeschlagen, die Arien „Großer König", „Frohe Hirten", „Schließe mein Herze" und „Erleucht auch" ganz wegzulassen und in der Echoarie „Flößt mein Heiland" und dem Terzett „Ach wann wird die Zeit" bedeutende Striche zu machen. Die kleinen Rezitative „Was Gott dem Abraham" und „Ja, ja mein Herz" mögen auch wegfallen.

[6] In Betracht kommen nur die großen, selbständigen Arien: „Bereite dich Zion", „Großer König", „Frohe Hirten", „Herr dein Mitleid", „Schließe mein Herze", „Flößt mein Heiland", „Ich will dir zu Ehren", „Erleucht auch meine schwachen Sinnen", „Ach wann wird die Zeit", „Nur ein Wink", „Nun mögt ihr stolzen Feinde". Die betrachtenden Solostücke, die zur Handlung gehören, dürfen nicht gestrichen werden. Man wolle den Vorschlag, die selbständigen Arien für kirchliche Volksaufführungen eventuell zu streichen, nicht falsch auslegen, als bedeute er etwas wie Geringschätzung der Arien überhaupt. Es handelt

lied „Schlafe, mein Liebster" behalte man bei, versetze es aber an den Platz, an den es der Handlung nach hingehört: an den Schluß des Rezitativs „Und sie kamen eilend ... Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen". Dann ist es das Wiegenlied, das die Mutter dem himmlichen Kind singt, nun sie wieder mit ihm allein ist[7].

Das Osteroratorium „Kommt eilet und laufet" (B. G. XXI[3]) ist in der jetzigen Form eine einfache große Kantate. In der ersten Fassung, von der uns erhaltene Originalstimmen noch Kunde geben, war das Werk allerdings ein wirkliches Oratorium: Maria Jakobi (Sopran), Maria Magdalena (Alt), Petrus (Tenor) und Johannes (Baß) traten darin als handelnde Personen auf; das einleitende Duett zwischen Tenor und Baß stellte die Zwiesprache dar, die Petrus und Johannes beim Wettlauf nach dem Grabe miteinander pflogen. Später kam dem Meister die Handlung für ein religiöses Drama zu unbedeutend vor: er ließ die Personennamen fallen, überarbeitete das Anfangsduett zu einem Chor und ließ nur den Mittelsatz in Duettform stehen. Leider sind die Orchesterstimmen dieser dritten, definitiven Redaktion nur unvollständig erhalten, so daß Rust, als er das Werk herausgab, es für geboten hielt, zwischen der zweiten und dritten Bearbeitung zu vermitteln. Er bietet den ersten Haupt- und den Mittelsatz als Chorduett und läßt den vierstimmigen Chor erst im Schlußsatz eintreten[8].

Die orchestrale Darstellung des Eilens und Laufens in diesem ersten Stück ist großartig ausgeführt. Interessant ist die Tatsache, daß der Text ursprünglich lautete „Kommt, gehet und laufet"; die
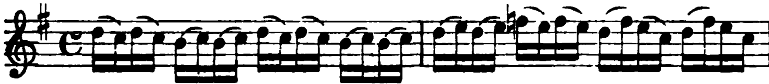
sich nur darum, kleinere Vereine, die von der Aufführung des Weihnachtsoratoriums abstehen zu müssen glauben, weil ihnen die Solisten unerschwinglich sind, darauf hinzuweisen, daß das Werk auch ohne die großen Solonummern wirkt.

[7] Natürlich müssen dann die Rezitative „So geht denn hin" und „Ja, ja mein Herz" auch ausfallen. Es ist unbegreiflich, daß Bach das Wiegenlied auf die einfache Verkündigung der Engel hin singen läßt. Auch bei Aufführungen, in welchen nicht alle andern Arien gestrichen werden, dürfte es sich empfehlen, dem Wiegenlied den oben angegebenen Platz anzuweisen.

[8] Siehe sein Vorwort zu B. G. XXI[3]. Die Entstehung des Werkes etwa um 1736 dürfte als sicher gelten. Der Zeitpunkt der beiden späteren Bearbeitungen läßt sich nicht angeben.
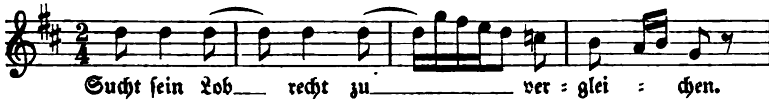
jetzige, viel sangbarere und lebhaftere Fassung der Worte rührt von Bach selber her.

Wunderbarer Friede liegt über der Tenorarie „Sanfte soll mein Todeskummer". Zu dem Gesang spielen die ersten und zweiten Violinen con sordini, zu denen die Flûtes à bec verdoppelnd hinzutreten, eines der herrlichsten geistlichen Wiegenlieder, die Bach geschrieben hat. Es ist als schaute man träumend über leichtbewegte Meereswogen nach den Gefilden der Ewigkeit aus[9]:
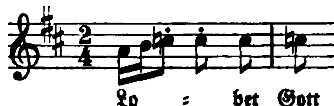


Die Altarie „Saget mir geschwinde, wo ich meinen Jesum finde" schildert in lebhafter Orchesterbegleitung die ungeduldige Erwartung, von der der Text redet; die Schlußhymne „Preis und Dank" ist in der Art des Sanctus aus der Hmoll-Messe ausgeführt. Eine prächtige Sinfonia, aus Allegro und Adagio bestehend, dient dem Werk als Einleitung. Sie ist wohl speziell dafür geschaffen worden, da das Thema des Allegrosatzes mit dem des einleitenden Duetts verwandt ist. Die Stimmen dieser großen Kantate sind größtenteils sorgfältig revidiert, phrasiert und mit Vortragszeichen ausgestattet.

Die Himmelfahrtskantate „Lobet Gott in seinen Reichen" (Nr. 11), die Bach als Oratorium bezeichnet, obwohl der Text fast gar keine biblische Handlung enthält, dürfte wohl in dieselbe Zeit fallen, wie das Osteroratorium. Vielleicht ist die Musik des machtvoll dahinrauschenden Anfangschores irgend einer weltlichen Festkantate entlehnt worden. Dafür sprechen etliche nicht ganz einwandfreie Deklamationen, wie:



und:
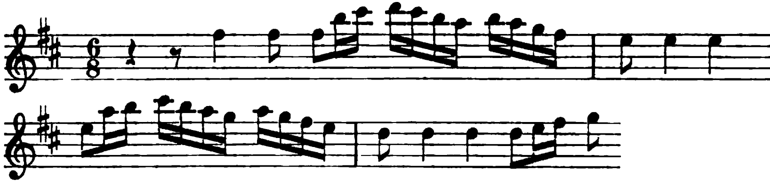


---

[9] Den Text dieses Stückes sollte man leicht ändern, damit etwas weniger vom „Schweißtuch Jesu" die Rede sei.

Sie vermögen aber die Wirkung dieses hinreißenden Stückes nicht zu beeinträchtigen.

Der Schlußchor ist als Choralphantasie über die letzte Strophe des Liedes „Gott fähret auf gen Himmel" gearbeitet. Sie lautet:

„Wann soll es doch geschehen, wann kömmt die liebe Zeit,
Daß ich ihn werde sehen in seiner Herrlichkeit?
Du Tag, wann wirst du sein,
Daß wir den Heiland grüßen?
Daß wir den Heiland küssen?
Komm, stelle dich doch ein!"

Aus der Musik, die Bach zu diesen Worten geschrieben hat, lodert mystische Liebesglut auf. Die ganze Begleitung wiederholt in einem fort das leidenschaftliche Motiv:



XXXIII. Die Messen.

B. G. VI: die H moll Messe.
B. G. VIII: vier kleine Messen.
B. G. XI[1]: vier Sanctus.

Mit dem vom 27. Juli 1733 datierten Gesuch um Verleihung des Titels Hofkompositeur[1] ließ Bach seinem Landesherrn die Stimmen des Kyrie und des Gloria einer Messe in H moll zugehen. Die Partitur fügte er der Sendung nicht bei, sondern behielt sie für sich. Es kam damals sehr häufig vor, daß man große Werke ohne Partitur aufführte.

Diese Stimmen befinden sich in der Königlich sächsischen Privatbibliothek. Da sie keine Spur von Benutzung aufweisen, ist es sehr fraglich, ob das Werk, das Bach für das Hochamt in der König-

[1] Dieses Gesuch findet sich S. 127 wiedergegeben.

lichen Kapelle komponiert hat, auch wirklich zur Aufführung gekommen ist. Der Meister hat die Partien zum größten Teil eigenhändig ausgeschrieben und mit Phrasierungs- und Vortragszeichen versehen.

Das Gloria — um dies klarzustellen — besteht nicht nur aus dem einfachen »Gloria in excelsis et in terra pax hominibus bonae voluntatis«, sondern umfaßt alle Stücke, die in der Messe dazu gehören: Laudamus, Gratias, Domine, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam, Cum sancto spiritu.

Merkwürdigerweise bezeichnet Bach auf dem Titelblatt der Originalpartitur das Kyrie und Gloria als Missa und führt die folgenden Meßstücke — Credo, Sanctus und Osanna — als selbständige Teile an, wo doch das Ganze zusammen erst die Missa ausmacht. Emmanuel — in dem Katalog seiner Musikalien — zählt die vier Teile ebenfalls gesondert auf. Auch vier kleinere Kyrie und Gloria betitelt der Meister als Messen. Wie er zu diesem merkwürdigen Sprachgebrauch kommt, ist nicht aufgekärt. Mit der »Missa brevis« hat die Bezeichnung des Kyrie und des Gloria als »Missa« nichts zu tun.

Credo, Sanctus und Osanna sind, nach Spittas Chronologie, wohl zwischen 1734 und 1738 entstanden. Bach scheint diese Stücke dem Hofe nicht übersandt zu haben.

Die Stimmen zum Credo befanden sich im Besitz Emmanuels, der diesen Teil der H moll-Messe mit einer von ihm selber herrührenden Instrumentaleinleitung in Hamburg aufgeführt hat. Auch zum Sanctus sind die Stimmen — jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin — erhalten. Am Schlusse der Originalpartitur dieses Teiles findet sich bemerkt, daß die Stimmen beim Grafen Sporck in Böhmen seien.

Franz Anton, Reichsgraf von Sporck[2], war Statthalter von Böhmen und hatte viele Beziehungen zu Leipziger Künstlern und Gelehrten. Sein Interesse für Musik scheint sehr lebhaft gewesen zu sein; als er von der Erfindung des Waldhorns in Paris hörte, schickte er zwei seiner Diener dorthin, um das Spiel auf diesen Instrumenten zu erlernen. Er starb 1738 auf seiner Herrschaft Lissa, also noch zu Bachs Lebzeiten. Der Meister wird nicht verfehlt

[2] Die Notiz über den Grafen Sporck nach Spitta II, S. 523.

haben, sein Gut von den Erben wieder zurückzufordern, so daß die jetzt in Berlin befindlichen Stimmen wohl mit denen identisch sind, aus denen der Statthalter von Böhmen sich das Sanctus des Leipziger Thomaskantors hatte vormusizieren lassen.

Vorsichtshalber, vielleicht auch in der Hoffnung, die Stimmen des Osanna zu finden, ließ die Bachgesellschaft anno 1854 durch den Direktor des Prager Konservatoriums in Lissa Nachfrage halten, was aus den Musikalien des Grafen geworden sei. Ein Beamter auf dem Gute berichtete ihm, „daß viele alte Musikalien schon vor vielen Jahren teils verschenkt, aus einer Hand in die andere, teils anderweitig abhanden gekommen seien; unter anderem sei ein Teil derselben den Gärtnern zum Umbinden der Bäume gegeben worden" [3].

Wir besitzen von der H moll-Messe also die vollständige Originalpartitur, aus dem Nachlaß Emmanuels, und die Originalstimmen zum Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus.

Als Ganzes ist das Werk im Leipziger Gottesdienst von Bach wohl nie aufgeführt worden; sicherlich aber hat er die einzelnen Stücke zu Gehör gebracht. Für das Credo wählte er vermutlich den Trinitatissonntag; das Sanctus und Osanna mögen ihm für die Festkommunionen gedient haben; für das Kyrie fand er in den Hauptgottesdiensten der kirchlichen Trauerzeiten Verwendung, da dann die Kantate ausfiel und das Kyrie in konzertierender Musik aufgeführt wurde; vom Gloria besitzen wir noch eine besondere, um 1740 angefertigte Partitur mit der Bemerkung »Festo nativitatis Christi« [4].

Nur nebenbei sei erwähnt, daß die H moll-Messe auch entlehnte Stücke enthält. Das »Gratias« stammt aus der Kantate „Wir danken dir" (Nr. 29); das »Qui tollis« aus „Schauet doch und sehet" (Nr. 46); das „Patrem omnipotentem" aus „Gott, wie ist dein Name" (Nr. 171); das »Crucifixus« aus „Weinen, Klagen" (Nr. 12); das »Osanna« aus der Profankantate „Preise dein Glücke"; das »Agnus Dei« aus der Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen" (Nr. 11). Es handelt sich hier aber nicht um Parodien, sondern

---

[3] Aus der Vorrede zu B. G. VI. Ob es die Stimmen des Sanctus waren, die Bach dem Grafen Sporck geschickt hat, ist nicht ganz sicher, da die Notiz am Schlusse nicht mehr genau entzifferbar ist.

[4] Die Nachricht von diesem Gloria bei Spitta II, S. 521. Bei der von der B. G. 1855 veranstalteten Ausgabe der H moll-Messe lag diese Sonderpartitur noch nicht vor.

um Überarbeitungen, die zuweilen so eingreifend sind, daß man fast besser von einem Komponieren in Anlehnung an das betreffende Stück als von Entlehnung spräche. Für die musikalische Würdigung dieser Nummern kommt die Tatsache, daß sie noch in anderer Form und mit anderem, gleichgestimmtem Text existieren, nicht in Betracht.

Das Wesen der H moll-Messe ist ergreifende Erhabenheit. Gleich bei dem ersten Akkord des Kyrie wird man in die Welt der großen und tiefen Gefühle entrückt und verläßt sie nicht wieder, bis zur Schlußkadenz des Dona nobis pacem. Es ist, als ob Bach in diesem Werke wirklich eine katholische Messe habe schreiben wollen: er bestrebt sich, das Großartig-Objektive des Glaubens zur Darstellung zu bringen. Auch das Glanzvoll-Prächtige gewisser Hauptchöre mutet „katholisch" an. Und doch tragen andere Stücke wieder das subjektive, innerliche Wesen an sich, das den Kantaten eigen ist, und das man als das Protestantische an Bachs Frömmigkeit bezeichnen könnte. Das Großartige und das Innige durchdringen sich nicht; sie gehen nebeneinander her; sie lösen sich ab, wie das Objektive und Subjektive in der Frömmigkeit Bachs; darum ist die H moll-Messe katholisch und protestantisch zugleich, und dabei so rätselhaft und unergründlich tief, wie das religiöse Gemüt des Meisters.

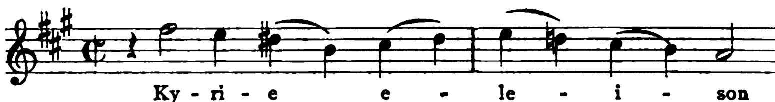
Gleich in den ersten Stücken tritt das Doppelwesen des Werkes zutage. Das einleitende Kyrie eleison — Herr, erbarme dich — ist groß; ein feierliches Flehen steigt darin zu Gott empor; die heilige, allgemeine christliche Kirche ruft zum Allvater im Himmel und beugt sich vor ihm; es ist als ob immer neue Völker zur Menge hinzuträten und in das Flehen mit einstimmten[5].

Über dem »Christe eleison« liegt sonnige Heiterkeit. Es ist ein fröhliches, zuversichtliches Bitten der Seele zu ihrem Heiland.
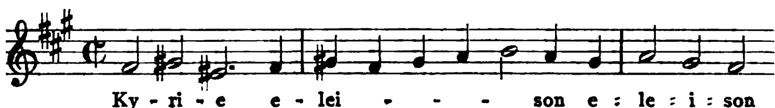
Im letzten Kyrie ist das Düstere des ersten überwunden; es ist kein Flehen und Rufen mehr, sondern ein stilles, gefaßtes Klagen. Die ruhige Bewegung, von der das Ganze getragen und die herbe Harmonik verklärt wird, ist wie ein Symbol des Glaubens und

[5] Wie manche Dirigenten dazu kommen, statt mit fortissimo zu schließen, dieses Stück pianissimo austönen zu lassen, ist nicht recht begreiflich. Das Auftreten des Themas im Baß, das den Schluß herbeiführt, kann nicht stark genug herausgearbeitet werden.

Hoffens, das in dieser Klage mit ausgesprochen wird. Die Zwischensätze mit dem lebhaften



denen noch eine Erinnerung des heißen Flehens des ersten Chors anhaftet, sind nur dazu da, das Friedvolle des Hauptthemas



stets offenbarer werden zu lassen.

Über die Art, wie das Gloria auf das Kyrie folgen soll, kann man zweifelhaft sein. Die Versuchung liegt nahe, es unmittelbar daran anzuschließen, damit der Kontrast stark wirke. Besser ist es jedoch, eine lautlose, ziemlich lang ausgedehnte Pause eintreten zu lassen, während deren Orchester, Chor und Zuhörer in gesammeltem Schweigen den Weg vom Kyrie zum Gloria zurücklegen und aus dem Tal der Mollharmonien zur Höhe emporsteigen, auf der sich dann mit den ersten Ddur-Akkorden die Welt des Preisens und Jubelns vor ihnen auftut.
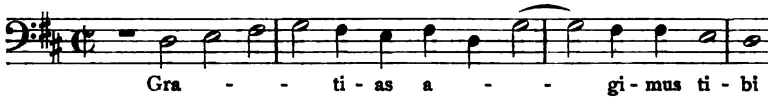
Eine allzu lebhafte Deutung des von Bach vorgeschriebenen Vivace gereicht dem Stück eher zum Nachteil als zum Vorteil. Der erste Satz des Chores muß ohne merkliches rallentando und diminuendo vor dem Et in terra pax abschließen. Diesen zweiten Teil ganz piano zu nehmen, verbietet die merkwürdig schwere Orchestrierung. Auch das Zeitmaß darf wegen der Ausdehnung des Stückes nicht so langsam genommen werden, wie man es sich eigentlich denkt. Die Satzweise des Hominibus bonae voluntatis zeigt, daß Bach sich das Et in terra pax mit einer gewissen Lebhaftigkeit gesungen vorstellt.

Die herrliche Violinbegleitung des Laudamus te ist typisch für das Bachsche Freudenmotiv[6]. In dem Gratias agimus findet sich — wie im letzten Kyrie — ein Widerstreit zwischen dem Zeit-

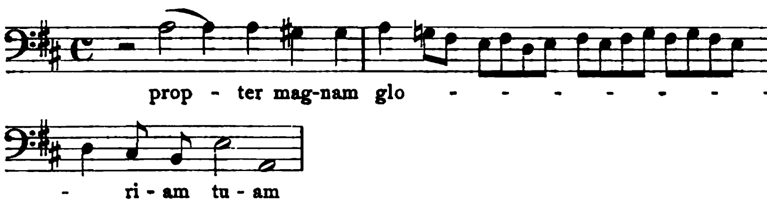
---

[6] S. 499.

maß der beiden verwandten Themen. Der Inhalt der Anfangsworte kommt durch das wunderbar heitere und ruhige Thema zur Darstellung:



Für den Fortgang — das „propter magnam gloriam tuam“ — tritt dann ein viel lebhafter gedachtes Motiv ein:



Die individuelle Verschiedenheit der beiden ist für Bach so groß, daß er sie für gewöhnlich nicht miteinander verarbeitet, sondern den Chor aus einer Reihenfolge von Abschnitten, denen er bald das eine, bald das andere Motiv zugrunde legt, bestehen läßt. Der Reiz und die Schwierigkeit der Wiedergabe dieses Stückes besteht darin, jedem der Abschnitte sein eigentümliches Zeitmaß zu wahren und dennoch die Einheit des Tempos nicht aufzuheben.

Gloria, Laudamus und Gratias bilden einen einzigen Gedanken und dürfen auch nicht durch die geringste Pause unterbrochen werden. Nach dem Gratias halte man einen Augenblick inne, denn mit dem Domine beginnt das Preisen Christi, das sich bis zum Credo fortsetzt. Die enge Zusammengehörigkeit der Texte, die sich hierauf beziehen — Domine, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam, Cum sancto spiritu —, muß auch in der Aufeinanderfolge der Stücke zum Ausdruck kommen.

Die Soli unter diesen Stücken nimmt man gewöhnlich viel zu langsam, so daß — besonders wenn die Sänger mit rallentandi noch das Ihrige hinzutun — die lebendige Bewegung dieser Musik beeinträchtigt wird[7]. In den Tuttisätzen des „Quo-

[7] Die Vorzüge eines raschen und straffen Zeitmaßes für diese Stücke sind mir besonders beim Anhören einer Heidelberger Aufführung der H moll-Messe unter Pro-

niam“ empfiehlt es sich, den beiden obligaten Fagotten zwei oder mehrere Celli zuzuteilen. Für die Begleitstellen möchte man fast den Rat wagen, zwischen zwei Solofagotten und zwei Celli abzuwechseln.

Zwischen dem Cum sancto spiritu und dem Credo liegt der erste große Einschnitt in der H moll-Messe. Von hier bis zum Sanctus gehören wieder alle Stücke eng zusammen und gruppieren sich in drei Sätze. Der erste, auf Gott bezogen, umfaßt das Credo und das Patrem omnipotentem; der zweite, auf Christus gehend, besteht aus dem Et in unum deum, Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit; zum dritten, der vom heiligen Geist handelt, gehören das Et in spiritum sanctum und das Confiteor. Die drei Sätze lasse man durch ganz kurze Sammlungspausen sich voneinander abheben; ihre einzelnen Stücke aber müssen unmittelbar aufeinander folgen[8].

Das Symbolum Nicaenum ist musikalisch sehr schwer zu bewältigen. Wenn jemals ein Text nicht im Hinblick auf Vertonung geschaffen worden ist, so ist es dieser, in dem die griechischen Theologen die richtigen und trockenen Formeln für ihre Auffassung von der Gottheit Christi niedergelegt haben.

In keiner Messe sind die Schwierigkeiten der Komposition des Credo mit so vollendeter Kunst überwunden worden wie in der Bachschen. Was es an dramatischen Gedanken bietet, hat er auf das wirkungsvollste zur Geltung gebracht; was man an Gefühl hineinlegen kann, hat er hineingelegt.

Schon die äußere Gestaltung des Textes ist meisterhaft. Die Sätze, die sich für die glanzvolle Tondarstellung eignen, sind weit ausgeführt. Andere sind kurz zusammengerafft und zusammenhängend behandelt. Die Wirkung des Confiteor beruht zum größten
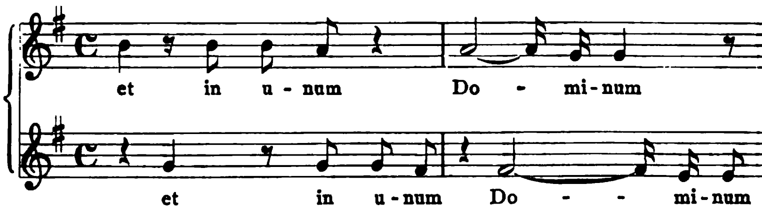
---

fessor Wolfrums Leitung aufgegangen. Überhaupt dürfte seine Temponahme für dieses Werk geradezu als ideal angesehen werden, und es wäre zu wünschen, daß er sie durch Metronomangaben zur allgemeinen Kenntnis brächte.

Obige Bemerkung über das zu langsame Zeitmaß der Soli gilt für die Soli der ganzen H moll-Messe. Das Laudamus te wird gewöhnlich fast schleppend gespielt.
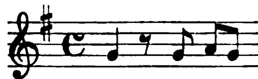
[8] Auf die richtige Gruppierung der Nummern der H moll-Messe ist hier ein solches Gewicht gelegt, weil sie für die Wirkung von großer Bedeutung ist und das liturgische Bewußtsein mancher modernen Dirigenten nicht immer so entwickelt ist, daß es sie vor falschen, willkürlichen Pausen bewahrt.

Teil auf der knappen Behandlung und lebendigen Aneinanderreihung der Schlußperioden des Credo. Zu den hervorragenden Vorzügen der H moll-Messe im allgemeinen und des Credo im besonderen gehört die vollendete lateinische Deklamation Bachs. Seine gewagtesten Koloraturen sind nur die künstlerische Geltendmachung der natürlichen Silbenlängen und Betonungen der betreffenden Worte.

Auch der Theologe Bach war bei der Komposition des Credo beteiligt. Er wußte was den griechischen Vätern vorschwebte, als sie sich abmühten, die ewige Wesensgleichheit Christi mit Gott zu behaupten und doch eine Verschiedenheit und Unabhängigkeit der Persönlichkeiten zu statuieren. Dem Dogmatiker Bach waren die parallelen Sätze des Et in unum Dominum — deum de deo (Gott von Gott), lumen de lumine (Licht von Licht), genitum non factum (gezeugt, nicht geschaffen), con substantialem (gleichen Wesens) — kein leerer Schall zum Vertonen, sondern er verstand, um was es sich handelte und stellte es in Musik dar. Er läßt beide Sänger dieselben Noten singen, aber so, daß es nicht dasselbe ist; darum folgen sich die Stimmen in streng kanonischer Imitation; die eine geht aus der andern ebenbildlich hervor wie Christus aus Gott:



Auch die Instrumente beteiligen sich an dem kanonischen Spiel. Sie deuten die Wesensgleichheit und Persönlichkeitsdifferenz überdies noch auf eine besondere Weise aus: die Noten



werden nämlich in den verschiedenen Instrumenten immer auf zwei verschiedene Arten phrasiert; entweder
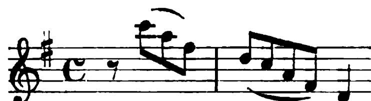


Damit beweist der Meister, daß man ein Dogma viel klarer und befriedigender in Musik als in Formeln ausdrücken kann. Die Auslegung dieser Sätze des Nicänischen Glaubensbekenntnisses hat die Kämpfe und Kriege entfesselt, die den Orient mehrere Menschenalter hindurch erregten und zuletzt dem Islam auslieferten; Bachs Darstellung macht das Dogma sogar undogmatisch beanlagten Menschen lieb und faßbar.

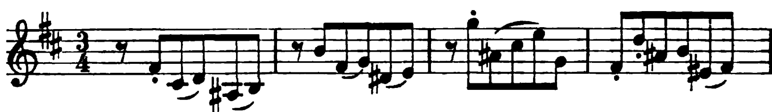
In der taufrischen, lebendig dahinflutenden Musik des Et in unum spiritum sanctum hat sich der Meister durch das Wort »vivificantem« begeistern lassen; er stellt den Geist als den „der da lebendig macht" dar:



Am Schluß dieses Stückes, beim Descendit de coelis — er stieg vom Himmel — erscheint das herabsinkende Motiv



In dem Et incarnatus est schwebt der himmlische Geist suchend über der Welt und sehnt sich nach einem Wesen, in das er eingehen könne:



Bei den Worten Et homo factus est kommt er zur Ruhe und sinkt hernieder:



In demselben Augenblick erscheint das Motiv im Baß, wodurch die Erniedrigung ins Fleisch ausgedrückt wird.

Das Crucifixus wird über einem aus dem chromatischen Schmerzmotiv gebildeten Basso ostinato abgesungen; der Chor ist zart und duftig gehalten, wie der vorhergehende, so daß die unsägliche Traurigkeit, die in der Harmonienfolge zum Ausdruck kommt, etwas Überweltliches und Verklärtes annimmt, als hätte dem Meister, als er dieses Stück schuf, das „Es ist vollbracht" des sterbenden Herrn vor der Seele gestanden.

Das Et resurrexit gibt den Siegesjubel der erlösten Menschheit wieder. Man beachte in dem kühn anstrebenden Thema nicht nur die herrliche Linie, sondern auch die vollendete natürliche Deklamation:



Der Chor über das Credo hat die bekannte herrliche, alte Intonation des Glaubensbekenntnisses zum Thema:
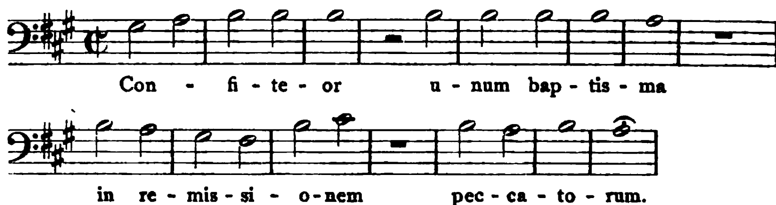
Cre - do in u - num De - um.

Die sichere und unentwegte Achtelbewegung der Bässe symbolisiert die Glaubensfestigkeit. Am besten wirkt sie, wenn man nicht bindet, sondern die einzelnen Noten voneinander absetzt und sie in Auftaktart gruppiert; also:

Das Tempo nehme man ja nicht zu langsam, da sonst die Vergrößerung des Themas, die am Ende im Singbaß auftritt und auf die das ganze Stück zustrebt, vom Hörer nicht mehr erfaßt werden kann.

Dem Chor über das Confiteor die altkirchliche Intonation zugrunde zu legen, ging nicht an, da sich kein polyphon brauchbares Thema daraus bilden ließ. Bach sieht sich also gezwungen, ein freies Thema zu verwenden, läßt aber die Intonation zweimal — vom

dreiundsiebenzigsten Takt an in Engführung zwischen Baß und Alt, und dann in sieghafter Breite im Tenor — auftreten. Sie lautet[9]:



Eigentümlich ist die Bachsche Wiedergabe des Et exspecto resurrectionem mortuorum[10]. Man würde eine geheimnisvolle, sehnende Musik erwarten; statt dessen geben die Instrumente dem Jubel der Erwählten am jüngsten Tag Ausdruck und frohlocken mit dem Auferstehungsmotiv:
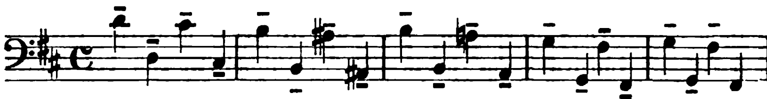


Der Meister läßt sich von dem richtigen Gefühl leiten, daß im Credo alles nach einem großen Schluß drängt, den er nicht durch innerliche, empfindungsvolle Musik aufhalten darf. Man beachte, daß er sich im Patrem omnipotentem auch das Mystische des Wortes »invisibilium« — Schöpfer alles dessen was sichtbar und unsichtbar ist — entgehen läßt, weil er das Glanzvolle der Musik nicht unterbrechen will. Manche Dirigenten haben eine Ahnung davon, daß der Meister nach seiner sonstigen Art dieses Wort ganz anders herausheben würde und das Geheimnis der Schaffung der unsichtbaren Geisterwelt in seiner Musik auszudrücken bestrebt wäre, und suchen nun zu retten, was zu retten ist, indem sie dieses Wort pianissimo und mit rallentando singen lassen . . . singen lassen wollen: denn diese Ausführung ist so wenig in der Bachschen Satzweise begründet, daß sie immer verfehlt herauskommt und nur den einen Erfolg hat, den Chor ins Wanken zu bringen und den Schluß unverständlich zu machen.

Für das »Sanctus« hat dem Meister, der ein Bibelleser war, der Anfang des sechsten Kapitels des Propheten Jesaia vorgeschwebt,

[9] „Ich bekenne die einige Taufe zur Vergebung der Sünden."
[10] „Ich harre auf die Auferstehung der Toten."

aus dem dieser Text stammt. Dort wird beschrieben, wie der Herr Zebaoth auf hohem Throne sitzt, umstanden von den Seraphim, die sich gegenseitig das „Heilig, Heilig, Heilig ist Gott der Herr" mit solcher Stimme zurufen, daß die Schwellen des himmlischen Tempels erbeben. Die Musik Bachs will — wie schon Spitta bemerkt — dieses gegenseitige Zurufen zum Ausdruck bringen. Da dies mit der Fünfstimmigkeit, die der Meister in der Hmoll-Messe sonst verwendet, nicht gut angeht, bringt er den Chor hier auf sechs Stimmen. Es dürfte in der Musik kaum noch ein Stück geben, das den Gedanken des Erhabenen so vollendet darstellt, wie dieses. Der Baß, der diese Triolenpolyphonie tragen soll, bewegt sich im ruhigsten und machtvollsten Schrittmotiv, das in Bachs Partituren nachzuweisen ist:



Von wunderbarer Wirkung ist die für Bach etwas überraschende diskrete Verwendung der Trompeten und Pauken. Auch in dem Pleni sunt coeli und dem Osanna beachtet er hierin ein weises Maßhalten, das dem Ganzen außerordentlich zugute kommt.

In dem Benedictus und Agnus dei tritt der Unterschied zwischen der Bachschen und der Beethovenschen Auffassung der Messe fast am klarsten zutage. Für Beethoven, den Symphoniker, sind diese beiden Stücke der Höhepunkt des Meßdramas, wie er es sich vorstellt; für Bach, der kirchlich empfindet, sind sie das ruhige Ausklingen des Ganzen. In dem Beethovenschen Agnus dei kommt das Schreien der geängstigten Kreatur um Erlösung fast grausig zum Ausdruck; das Bachsche ist der Gesang einer erlösten Seele.

Im Benedictus hat der Meister wohl eine schon fertig vorliegende Komposition benutzt. Die etwas abgerissene Art und die Wortwiederholungen in der Textwiedergabe lassen sich anders nicht gut begreifen.

Das Dona nobis pacem — Gib uns Frieden — ist ebenfalls mehr ein zuversichtlich hoffender Preis des Friedens als ein Bitten um denselben. Es hat eine tiefe Bedeutung, daß Bach diese Worte zu der Musik des Gratias agimus — Wir danken dir —

singen läßt. Ein weichlicher Vortrag wird dem Charakter dieses Stückes nicht gerecht.

Bei der Herausgabe der H moll-Messe beging man den schweren Fehler, die Bezifferung des Continuo für das Credo wegzulassen, weil eine solche nur von der Hand Emmanuels vorlag und „keine Gewähr für einen authentischen Ursprung“ leistete. Zugegeben die Stimme wäre von Emmanuel selber beziffert, so wäre sie immer besser als nichts, da doch niemand besser in der Lage war, eine verlorene Originalbezifferung zu ersetzen, als er. Und fast sicherlich handelt es sich nur um eine Kopie der autographen Continuostimme! Der Herausgeber bemerkte wahrscheinlich, daß die angegebenen Akkorde sich mit den aus dem Zusammentreffen der obligaten Stimmen resultierenden nicht immer deckten und schöpfte deshalb Verdacht. Aus demselben Grund hätte er gar manche originale Bezifferung Bachs verwerfen können, die ihre Echtheit gerade dadurch erweist, daß sie ihre eigenen Wege geht. Es ist zu hoffen, daß der Fehler wieder gut gemacht wird, indem die Bezifferung des Sohnes Bachs — sie befindet sich auf der Berliner Bibliothek — in die neuen Abzüge der Ausgabe der Bachgesellschaft eingedruckt wird[11]. Wer je die H moll-Messe auf der Orgel zu begleiten hatte, der weiß, wie schwer das Erraten der Harmonien, besonders in den Solostücken und dem Et incarnatus est, auch dem in Bach eingelebten Spieler fällt.

Im Credo und Confiteor ist die Partitur der Bachgesellschaft ebenfalls irreführend. Das Credo soll nach ihr vom Chor mit Orgelbegleitung gesungen werden, während die ersten und zweiten Violinen darüber das Thema für sich obligat durchführen; im Confiteor soll gar nur Orgel verwendet werden. Gibt diese Partitur die aus Emmanuels Besitz stammenden Stimmen wirklich wieder, so liegt der Fehler an diesen. Sicherlich hat Bach diese beiden Chöre nicht nur von der Orgel begleiten lassen; dafür, daß die Violinen allein über dem Chor obligate Partien in dieser Art ausführen, läßt sich aus sämtlichen Bachschen Partituren kein Beispiel aufbringen. Credo und Confiteor sind wie das letzte Kyrie wiederzugeben, d. h. die Streicher und Holzbläser haben die Partie der Singstimmen mit auszuführen. Wenn man überdies noch bedenkt,

---

11 Zu dieser Frage siehe auch Seifferts Bemerkungen im Bachjahrbuch 1904, S. 72 ff.

wie oft Bach in solchen Motettenchören die Partien der Stimmen von den Blechinstrumenten mitblasen läßt[12], so ist kaum glaubhaft, daß seine Bläser hier gefeiert haben werden, besonders da es sich um getragene Noten handelt. Daß die beiden obligaten Violinpartien im Credo zum mindesten von den Holzbläsern unterstützt werden müssen, wenn man sie überhaupt hören soll, bedarf keines Beweises; nicht minder sicher ist, daß die Intonation des Credo, die am Schluß in der Vergrößerung im Baß auftritt, und ebenso die Intonation des Confiteor — zuerst im Baß und Alt, dann im Tenor — auch von dem Hörer, der darum weiß, nicht vernommen werden können, wenn den Singstimmen keine Instrumente zu Hilfe kommen[13]. Und selbst dann sind die Intonationen — bei der starken Besetzung unserer Chöre — noch auf die Unterstützung der Orgel angewiesen. Der begleitende Spieler führe an jenen Stellen den Continuobaß mit dem Pedal aus, greife die Harmonien mit der einen Hand auf einem Nebenklavier und lasse die andere mit den acht- und vierfüßigen Prinzipalen und Mixturen des Hauptklaviers die betreffenden Sätze mit wiedergeben: dann erst treten diese uralten Weisen so sieghaft und triumphierend aus der gewaltigen Polyphonie hervor, wie der Meister es sich gedacht hat.

Das Kyrie und Gloria erschienen 1833 bei Nägeli in Zürich, der die Originalpartitur aus dem Nachlaß Schwenkes, des Nach-

---

[12] S. 670 u. 671.

[13] Bei den Aufführungen, die er leitete, ließ Bach die Instrumente auf mündliche Anordnung hin aus Singstimmen mitspielen, ohne dies, da es für ihn selbstverständlich war, in der Partitur zu bemerken. So erklärt sich, daß die Partitur und die Stimmen eine falsche Vorstellung von der Wiedergabe, wie Bach sie sich gedacht hat, geben. Man lasse die oben erwähnten Intonationen im Credo und Confiteor durch Posaunen mitblasen.

Gegen diese Ausführungen könnte man mit einem Schein des Rechts geltend machen, daß der Meister den Effekt der Instrumente im Patrem omnipotentem und im Et exspecto resurrectionem steigern wollte, indem er sie vorher schweigen ließ. Darauf läßt sich aber erwidern, daß er darin Streicher und Holzbläser trotzdem zur Unterstützung der Singstimmen verwandt hätte, und daß die Sorge um die Wirkung der Intonationen des Credo und Confiteor sicherlich stärker war als alle andern Erwägungen. Den Ausschlag gibt die Beobachtung, daß er Motettenchöre dieser Art in den Kantaten immer von Streichern, Holzbläsern und Posaunen mit ausführen läßt, und daß beim letzten Kyrie, das genau so gebaut ist wie das Credo und Confiteor, sämtliche bis dahin verwandten Instrumente den Chor verstärken.

folgers Emmanuels, erworben hatte; der geringe Erfolg war nicht dazu angetan, den Verleger zur Veröffentlichung des ganzen Werkes zu ermuntern; so erschien der Rest erst anno 1845 bei Simrock in Bonn. In einer Partiturabschrift des Credo, die früher im Besitz der Singakademie war, hat Zelter gewisse hohe Stellen in den Trompeten zwecks besserer Ausführbarkeit verändert und auch Auslassungen angegeben. Das legt die Vermutung nahe, daß er diesen Teil der H moll-Messe aufgeführt hat .... oder vielleicht aufführen wollte. Aus den Briefen an Goethe ist darüber nichts zu erfahren. Die erste vollständige Aufführung der Messe ist die von der Berliner Singakademie 1834 und 1835 veranstaltete[14]; als die vollendetste Wiedergabe, die das Werk bisher erlebt hat, darf man wohl die des Berliner Philharmonischen Chores unter Siegfried Ochs bezeichnen[15].

Als Bach zum Hofkompositeur ernannt worden war, wollte er seine Beflissenheit bezeugen und schickte vier Kyrie und Gloria — die er als Messen bezeichnete — an den Hof ein[16]. Da er es damit eilig hatte, nahm er sich nicht die Zeit, neue Werke zu schaffen, sondern stellte diese Messen — F moll, A dur, G moll, G dur — größtenteils aus Kantaten zusammen[17]. Die Parodien sind ober-

---

[14] Erster Teil: 20. Februar 1834; zweiter Teil: 12. Februar 1835.

[15] Erste Aufführung am 24. April 1896 in der Garnisonskirche.

[16] Zwei der Messen — G dur und A dur — sind sicher um 1737 entstanden; daß die beiden andern — G moll und F dur — aus derselben Zeit stammen, nimmt Spitta mit Recht an. Da Bach in Leipzig keine Verwendung für solche Messen hatte, bleibt nur die Annahme übrig, daß er sie für Dresden bestimmte.

[17] Auf Grund der noch erhaltenen Kantaten lassen sich folgende Entlehnungen nachweisen:

Messe in F moll: Das Qui tollis und Quoniam stammen aus „Herr deine Augen sehen nach dem Glauben" (Nr. 102);
das Cum sancto spiritu aus „Dazu ist erschienen" (Nr. 40).
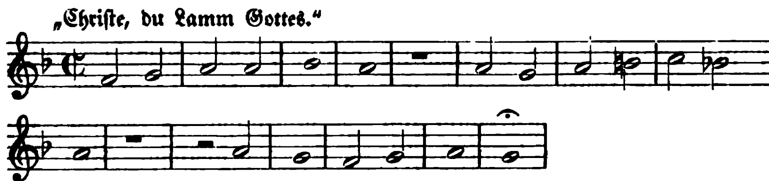
Messe in A dur: das Gloria stammt aus „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67);
das Qui tollis aus „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht" (Nr. 179);
das Quoniam aus „Gott der Herr ist Sonn und Schild" (Nr. 79);
das Cum sancto spiritu aus „Erforsche mich Gott" (Nr. 136).

Messe in G moll: das Kyrie stammt aus „Herr deine Augen" (Nr. 102);
das Gloria aus „Alles nur nach Gottes Willen" (Nr. 72);

flächlich und zum Teil geradezu sinnlos. Es kommt dem Meister z. B. nicht darauf an, in der G moll-Messe den Gloria-Text der düstern Musik des ersten Chors der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen“ (Nr. 72) unterzulegen. Das Gloria der A dur-Messe ist eine Überarbeitung des Baßsolo mit Chor „Friede sei mit euch“ aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ“ (Nr. 67). Wie erinnerlich, stellt Bach in der Instrumentalbegleitung dieses Stückes den Gegensatz zwischen der Unruhe der Welt, in der sich die Jünger ängstigen, und dem Frieden, den ihnen der Auferstandene bringt, dar. Um die Bedeutung seiner Musik kümmerte er sich bei der Neubearbeitung aber nicht im geringsten. Er fügt der Instrumentalbegleitung einen durchgehenden Chor ein und läßt das Gloria in excelsis zum Tumultmotiv singen. In einer Reihe von Parodien nimmt er nicht einmal auf sinngemäße Deklamation Rücksicht.

Originalarbeit liegt wohl nur in dem Kyrie der Messe in F dur vor. Es besteht aus einem herrlichen, kurzen, vierstimmigen Chor, zu dem die Hörner und Oboen dreimal die Choralmelodie „Christe, du Lamm Gottes“ blasen, die der Meister auch in der Kantate „Du wahrer Gott und Davidssohn“ (Nr. 23) verwendet. Im Singbaß tritt das abschließende Kyrie der Litanei auf. Die zwei Melodien, die sich durch dieses Stück hindurchziehen, lauten:

„Christe, du Lamm Gottes.“



das Gratias, Domine, Cum sancto spiritu aus „Es wartet alles auf dich“ (Nr. 187);

Messe in G dur: das Kyrie und das Quoniam stammen aus „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht“ (Nr. 179);

das Gloria und Domine Deus aus „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“ (Nr. 79);

das Gratias aus „Warum betrübst du dich“ (Nr. 138);

das Cum sancto spiritu aus „Wer Dank opfert“ (Nr. 17).

Das Nähere siehe in der Vorrede von B. G. VIII. Auch das Kyrie der Messe in A dur, das Spitta für original ansehen möchte, ist, nach der zuweilen nicht ungezwungenen Deklamation zu urteilen, irgendwoher, wohl aus einer verlorenen Kantate, entlehnt.

Ky - ri - e e - lei - - son

Chri - ste e - lei - - son

Ky - - ri - e - - - lei - - son e

- - lei - - - - son.

Da die Litanei nur in der Fasten- und Adventszeit gesungen und am ersten Adventssonntag das Kyrie in konzertierender Musik aufgeführt wurde, so nimmt Spitta an, daß das einleitende Stück der Fdur-Messe für diesen Sonntag komponiert war. Es stellt eine herrliche Einheit zwischen protestantischer und katholischer Kirchenmusik dar.

Daß Bach diese Messen aus Kantaten zusammenstellen mußte, beweist, daß er die Meßsätze, die im Leipziger Gottesdienst vorkamen, nicht komponiert hat. Er schrieb Meßstücke und ganze Messen bekannter und unbekannter, deutscher und italienischer Komponisten für seinen Gebrauch ab[18], aber ihn selbst kam die Lust, diese Texte zu vertonen, nicht an. Nicht einmal die Sanctus, die er an den Festtagen brauchte, hat er selber geschaffen. Von den vier Stücken über diesen Text, die von ihm überliefert sind — B. G. XI[1]; Cdur, Ddur, Dmoll, Gdur —, ist vielleicht kaum eines, das in Ddur, von ihm.

Man wird es immer bedauern müssen, daß wir von Bach nicht eine kurze, knappe Messe als Gegenstück zum Magnifikat besitzen.

---

[18] Siehe die Liste dieser Abschriften, die Rust in der Vorrede zu B. G. XI[1] zusammenstellt; Korrekturen dazu bei Spitta II, S. 510.

XXXIV. Die Kantaten aus der Zeit nach 1734.

Von den Kantaten, die Bach nach dem Jahre 1734 geschrieben hat, besitzen wir noch etwa siebenzig; davon gehören ungefähr dreißig den Jahren 1735 und 1736 an; die übrigen — hauptsächlich Choralkantaten — sind zwischen 1737 und 1745 entstanden.

Die Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele" (Nr. 143; zweite Komposition) wurde vermutlich am Neujahrstage 1735 aufgeführt. Der Text der Arie „Tausendfaches Unglück, Schrecken" schildert, wie die Völker ringsum in den vergangenen Monden von Krieg und Not heimgesucht wurden, während das Land, in dem man Gott mit dieser Kantate preist, auf ein Segensjahr zurückblicken darf. Diese Situation paßt, wie Spitta bemerkt, am besten auf das Jahr 1734, wo fast ganz Europa durch den polnischen Erbfolgekrieg (1733—1735) beunruhigt wurde, Sachsen aber von der Kriegsfurie ganz verschont blieb und noch die Genugtuung hatte, daß sein Kurfürst im Dezember jenes Jahres als Friedensbringer in Warschau einzog. Der Text der Kantate wird hauptsächlich aus drei Versen des Psalmes 146 und aus zwei Strophen des Chorales „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" bestritten. Besonders wirkungsvoll ist der Schlußchor, in welchem der Sopran die dritte Strophe des Chorals singt, während die übrigen Stimmen mit Halleluja begleiten. Das Festorchester setzt sich aus Streichern, Fagott, drei Hörnern und Pauken zusammen. In der Arie „Jesu, Retter deiner Herde", zu welcher die Streichinstrumente den Choral spielen, führen Fagott und Continuobaß ein interessantes Duett auf.
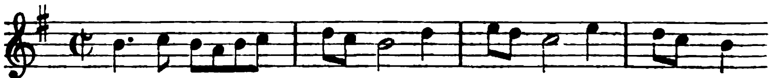
Auch die Kantate auf den IV. Sonntag nach Epiphanias „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit" (Nr. 14) über Luthers Paraphrase des Psalmes 124, scheint für das Jahr 1735 bestimmt gewesen zu sein. Der erste Chor ist in Pachelbelscher Art fugiert. Wie im Choralvorspiel „Wenn wir in höchsten Nöten sind" (Peters VII, Nr. 58) verwendet Bach hier durchgängig die Umkehrung der Melodieabschnitte als Gegenthemen in den Einzelfugen, aus denen sich dieser künstlich gearbeitete Chor zusammensetzt. Der Cantus firmus wird nur instrumental durchgeführt. Dieses Stück dürfte wohl zu den schwierigsten Vokalkompositionen Bachs zählen. Bei guter

Wiedergabe wird die künstliche Arbeit, die es aufweist, dem Hörer gar nicht zu Bewußtsein kommen; der Geist friedvoller Verklärung, der aus diesen Tönen redet, wird ihn ganz gefangen nehmen.

Im Gegensatz zu dem Chore sind die beiden Arien ganz realistisch gehalten. In der ersten, „Unsre Stärke heißt zu schwach, unserm Feind zu widerstehen", schildert das Orchester den Tumult der Weltschlacht, in welcher die Gläubigen Gott um Hilfe rufen; in der zweiten, „Gott, bei deinem starken Schützen sind wir von den Feinden frei", kommt das starke Schützen Gottes in einem kraftvoll-eckigen Terzett zwischen den zwei Oboen und dem Continuobaß zur Darstellung.

Die Singstimme tritt mit einem eigenen, trotzigen Thema hinzu, welches das Wort „frei" zu verkörpern scheint. Soll der Charakter dieses für die Bachsche Schilderung der Kraft so bezeichnenden Stückes gewahrt werden, so darf das vorgeschriebene Vivace nicht modern übertrieben werden[1].

Die Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (Nr. 79) wird durch die Art, wie ihr Text ganz allgemein von Kampfesnot und Errettung redet, ebenfalls aus der besonderen Lage des Jahres 1735 zu erklären sein. Im ersten Chor erbaut sich die groß ausgeführte symphonische Begleitung aus zwei Themen. Das erste, das fanfarenhaft in den Hörnern auftritt, nimmt sich wie feierlicher Triumphgesang aus:



Es wird nachher auch zur Begleitung des Chorals „Nun danket alle Gott" benutzt. Im zweiten bricht der hinreißende Jubel aus:



Der Chor geht am Anfang und zum Schluß seine eigenen Wege und führt einen ruhig majestätischen Sang aus. Im Mittelsatz

[1] Im Anfang des Rezitativs ist, wie Spitta richtig bemerkt, zu lesen „Ja, hätte Gott es zugegeben" und nicht, wie in der großen Bachausgabe steht „Ja, hätt' es Gott nicht zugegeben".

aber werden die Singstimmen in das Jubeln des zweiten Themas mit hineingerissen[2]. Bei einer Aufzählung der ganz elementar wirkenden Werke des Meisters dürfte man diesen Chor jedenfalls nicht auslassen. Es bricht eine eigentümlich blendende Helligkeit aus ihm hervor, als sähe man das Bild einer siegreichen Schlacht im Morgensonnenglanz.

In dem Kampfruf „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr!" wird der tobende Streit durch das Bachsche Tumultmotiv dargestellt[3]. Die musikalische Schilderung erinnert, wie schon Spitta bemerkt, sehr deutlich an die in der Arie mit Chor „Mit unserer Macht ist nichts getan" aus der Kantate „Ein' feste Burg" (Nr. 80).

Unter den Kantaten, die für die Sonntage nach Ostern bestimmt sind, sind neun, die sich durch die Eigenart des Textes als zusammengehörig erweisen. Sie reichen vom Sonntag Misericordias bis zum dritten Pfingstfeiertage. Die Dichtungen stehen, wie Spitta zufällig entdeckte, in Marianne von Zieglers 1728 erschienenem „Versuch in gebundener Schreibart" (Erster Teil)[4].

In diesen Dichtungen spielt das Bibelwort eine viel größere Rolle als bei Picander. Bach hat also Gelegenheit, schöne Ariosos und motettenartige Chöre zu setzen. Auch daß die Arientexte mehr in freien Strophen als in dem strengen dreigliedrigen Schema der Da capo-Arie gehalten sind, hat er sicherlich angenehm empfunden. Die dichterische Stimmung steht bedeutend höher als in Picanders Werken. Bei dem Durchgehen der Partituren meint man dem Meister die Lust anzufühlen, mit der er diese neuen Texte in

---

[2] Spitta in seiner Auslegung (II, S. 553 und 554) will in diesem Chor „tiefsinnige Verbindungen" entdeckt haben, „die sich bis hinab auf die Bewegungen der Pauke durchziehen". Dieses Stück wurde dann von Bach zum Gloria der Gdur-Messe (B. G. VIII, S. 162 ff.) überarbeitet.

[3] S. 481.
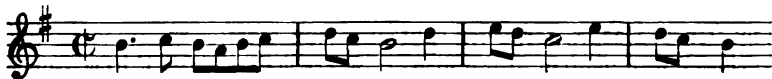
[4] Schon bei der Abfassung des zweiten Bandes seiner Biographie hatte Spitta vermutet, daß sich in diesen Kantaten „ein neuer Textdichter zeige". Er konnte ihn aber erst später, in seinen Aufsätzen zur Musik (Berlin 1892), namhaft machen. Über Marianne von Ziegler siehe auch S. 105. Die Texte von „Gott fähret auf mit Jauchzen" (Nr. 43) und „Ich bin ein guter Hirte" (Nr. 85) stehen nicht in den Dichtungen Marianne von Zieglers. Ihrer Art nach können sie aber von niemand anderem herrühren als von ihr.

Wiedergabe wird die künstliche Arbeit, die es aufweist, dem Hörer gar nicht zu Bewußtsein kommen; der Geist friedvoller Verklärung, der aus diesen Tönen redet, wird ihn ganz gefangen nehmen.

Im Gegensatz zu dem Chore sind die beiden Arien ganz realistisch gehalten. In der ersten, „Unsre Stärke heißt zu schwach, unserm Feind zu widerstehen", schildert das Orchester den Tumult der Weltschlacht, in welcher die Gläubigen Gott um Hilfe rufen; in der zweiten, „Gott, bei deinem starken Schützen sind wir von den Feinden frei", kommt das starke Schützen Gottes in einem kraftvoll-eckigen Terzett zwischen den zwei Oboen und dem Continuobaß zur Darstellung.

Die Singstimme tritt mit einem eigenen, trotzigen Thema hinzu, welches das Wort „frei" zu verkörpern scheint. Soll der Charakter dieses für die Bachsche Schilderung der Kraft so bezeichnenden Stückes gewahrt werden, so darf das vorgeschriebene Vivace nicht modern übertrieben werden[1].

Die Reformationskantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (Nr. 79) wird durch die Art, wie ihr Text ganz allgemein von Kampfesnot und Errettung redet, ebenfalls aus der besonderen Lage des Jahres 1735 zu erklären sein. Im ersten Chor erbaut sich die groß ausgeführte symphonische Begleitung aus zwei Themen. Das erste, das fanfarenhaft in den Hörnern auftritt, nimmt sich wie feierlicher Triumphgesang aus:



Es wird nachher auch zur Begleitung des Chorals „Nun danket alle Gott" benutzt. Im zweiten bricht der hinreißende Jubel aus:



Der Chor geht am Anfang und zum Schluß seine eigenen Wege und führt einen ruhig majestätischen Sang aus. Im Mittelsatz

[1] Im Anfang des Rezitativs ist, wie Spitta richtig bemerkt, zu lesen „Ja, hätte Gott es zugegeben" und nicht, wie in der großen Bachausgabe steht „Ja, hätt' es Gott nicht zugegeben".

aber werden die Singstimmen in das Jubeln des zweiten Themas mit hineingerissen[2]. Bei einer Aufzählung der ganz elementar wirkenden Werke des Meisters dürfte man diesen Chor jedenfalls nicht auslassen. Es bricht eine eigentümlich blendende Helligkeit aus ihm hervor, als sähe man das Bild einer siegreichen Schlacht im Morgensonnenglanz.

In dem Kampfruf „Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr!“ wird der tobende Streit durch das Bachsche Tumultmotiv dargestellt[3]. Die musikalische Schilderung erinnert, wie schon Spitta bemerkt, sehr deutlich an die in der Arie mit Chor „Mit unserer Macht ist nichts getan“ aus der Kantate „Ein' feste Burg“ (Nr. 80).

Unter den Kantaten, die für die Sonntage nach Ostern bestimmt sind, sind neun, die sich durch die Eigenart des Textes als zusammengehörig erweisen. Sie reichen vom Sonntag Misericordias bis zum dritten Pfingstfeiertage. Die Dichtungen stehen, wie Spitta zufällig entdeckte, in Marianne von Zieglers 1728 erschienenem „Versuch in gebundener Schreibart“ (Erster Teil)[4].

In diesen Dichtungen spielt das Bibelwort eine viel größere Rolle als bei Picander. Bach hat also Gelegenheit, schöne Ariosos und motettenartige Chöre zu setzen. Auch daß die Arientexte mehr in freien Strophen als in dem strengen dreigliedrigen Schema der Da capo-Arie gehalten sind, hat er sicherlich angenehm empfunden. Die dichterische Stimmung steht bedeutend höher als in Picanders Werken. Bei dem Durchgehen der Partituren meint man dem Meister die Lust anzufühlen, mit der er diese neuen Texte in

---

[2] Spitta in seiner Auslegung (II, S. 553 und 554) will in diesem Chor „tiefsinnige Verbindungen“ entdeckt haben, „die sich bis hinab auf die Bewegungen der Pauke durchziehen“. Dieses Stück wurde dann von Bach zum Gloria der Gdur-Messe (B. G. VIII, S. 162 ff.) überarbeitet.
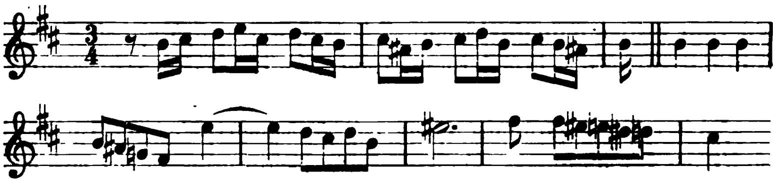
[3] S. 481.

[4] Schon bei der Abfassung des zweiten Bandes seiner Biographie hatte Spitta vermutet, daß sich in diesen Kantaten „ein neuer Textdichter zeige“. Er konnte ihn aber erst später, in seinen Aufsätzen zur Musik (Berlin 1892), namhaft machen. Über Marianne von Ziegler siehe auch S. 105. Die Texte von „Gott fähret auf mit Jauchzen“ (Nr. 43) und „Ich bin ein guter Hirte“ (Nr. 85) stehen nicht in den Dichtungen Marianne von Zieglers. Ihrer Art nach können sie aber von niemand anderem herrühren als von ihr.

Angriff nahm. Sicherlich hat er sie in einem Zuge nacheinander komponiert. Spitta nimmt an, daß es im Jahre 1735 geschah[5].

Die Kantate für Misericordias „Ich bin ein guter Hirt" (Nr. 85) ist für Soloquartett geschrieben. Sie gehört zu den lieblich-lyrischen Werken des Meisters. Besonders sei die einfache, herzinnige Tenorarie „Seht, was die Liebe tut" erwähnt. Die Sopranarie „Der Herr ist mein getreuer Hirt" ist als Choralvorspiel über die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" gearbeitet.

Der gewaltige erste Chor der Kantate für Jubilate „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen ... Doch eure Traurigkeit soll in Freude verkehret werden" (Nr. 103) verläuft in der fortwährenden Entgegensetzung eines Themas im Bachschen Freudenrhythmus und eines klagenden Motivs:



In der Tenorarie „Erholet euch, betrübte Stimmen" reißt das Freudenmotiv alle Stimmen des Orchesters zu wildbewegtem Tanze hin. Diese Musik soll die Worte „O Freude, der nichts gleichen kann", die in der Mitte des Textes auftreten, verkörpern[6].

Der Text der Kantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe" (Nr. 108) für den Sonntag Kantate erbaut sich auf zwei herrlichen Sprüchen aus den Abschiedsreden Jesu. Den ersten — „Es ist euch gut, daß ich hingehe, sonst kommt der Tröster nicht zu euch" (Ev. Joh. 16,7) — gibt Bach in einem Baßarioso wieder, in welchem die Streicher die
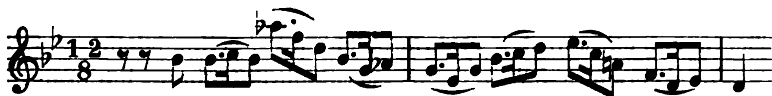
[5] Spitta II, S. 550 ff. Es sind die Kantaten: „Ich bin ein guter Hirt" (Nr. 85, Misericordias); „Ihr werdet weinen und heulen" (Nr. 103. Jubilate); „Es ist euch gut, daß ich hingehe" (Nr. 108. Cantate); „Bisher habt ihr nichts gebeten" (Nr. 87. Rogate); „Gott fähret auf mit Jauchzen" (Nr. 43. Himmelfahrt); „Auf Christi Himmelfahrt allein" (Nr. 128. Himmelfahrt); „Sie werden euch in den Bann tun" (Nr. 183; zweite Komposition. Exaudi); „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (Nr. 74. Erster Pfingstfeiertag); „Also hat Gott die Welt geliebt" (Nr. 68. Zweiter Pfingstfeiertag); „Er rufet seine Schafe" (Nr. 175. Dritter Pfingstfeiertag).

[6] Das Baßmotiv dieser Arie ist auf S. 501 wiedergegeben.

duftigen Arabesken der Oboe d'amore mit zarten Staccato-Achteln begleiten, die den schwebenden Gang des verklärten Herrn darstellen. Diese orchestrale Darstellung erinnert an die musikalische Illustration der Worte „Wenn ich aber auferstehe, will ich vor euch hingehen in Galiläam“ in der Matthäuspassion[7].

Der zweite Spruch „Wenn aber jener, der Geist der Wahrheit kommen wird, der wird euch in alle Wahrheit leiten“ (Ev. Joh. 16, 13) ist als Motette gesetzt. In der Tenorarie „Mich kann kein Zweifel stören“ versinnbildlichen die planlos hin- und herschwankenden Sechzehntelgänge der Soloviolinе den Zweifel, während der feste, in markigen Schritten sich einherbewegende Baß den unentwegten Glauben symbolisiert. Die Glaubensfreudigkeit bricht dann in der Altarie „Was mein Herz von dir begehrt, ach, das wird mir wohl gewährt“ hervor, in welcher die erste Violine das Freudenmotiv in allen möglichen Formen ausführt. Diese Kantate bringt die eigentümliche Stimmung der johanneischen Abschiedsreden vollendet zum Ausdruck.

Auch der Text der Kantate auf Rogate „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen“ (Nr. 87)[8] geht auf die Abschiedsreden zurück. Gewaltig wirkt in seiner Einfachheit das Baßarioso „In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden“. In der Altarie „Vergib, o Vater, unsere Schuld“ werden die klagenden Seufzer der Oboen von den sich aufwärts bewegenden Bässen zum Himmel emporgetragen. Die Tenorarie „Ich will leiden, ich will schweigen“, die die Kantate beschließt, gehört zu den herrlichsten, die der Meister geschrieben hat. Über der Singstimme zieht die erste Violine wie in seligem Reigen dahin:



Diese Arie interessiert auch hinsichtlich der Form, weil sie für eine Reihe anderer, in denselben Jahren geschaffener, typisch ist. Sie weist zwar noch das dreigliedrige Schema der Da capo-Arie auf, weicht aber von dieser darin ab, daß das Thema der Singstimme

[7] S. 594.

[8] Solokantate für Alt, Tenor und Baß.

nicht mehr mit dem des Orchesters identisch ist. Die Worte werden in einem freien Arioso deklamiert. In diesen Gesangsstücken ringt Bach sich also bis zu einem gewissen Grade von der italienischen Arie los. Die Zwischenform, die er schafft, ist in mancher Hinsicht geradezu ideal.

In der großen, zweiteiligen Himmelfahrtskantate „Gott fähret auf mit Jauchzen" (Nr. 43) treten die musikalischen Vorzüge der Texte Marianne von Zieglers besonders klar zutage. Für den Anfangschor wählt sie den herrlichen Psalmvers „Gott fähret auf mit Jauchzen und der Herr mit heller Posaune. Lobsinget Gott; lobsinget unserm Könige". Natürlich stellt Bach das „Auffahren" in kühn anstrebenden Linien dar. Die Hauptfigur der Violinen durchmißt in vier Takten zwei Oktaven. Der Sopran setzt folgendermaßen ein:



Dazu lassen die drei Trompeten ihre Fanfaren erschallen. Die knappe Form des Chores läßt das Kraftvolle der Musik noch besonders wirken.

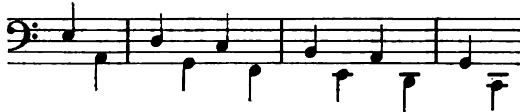
In der Tenorarie „Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen" führen die Violinen unisono ein Thema aus, das in der Art, wie es sich mehrmals erhebt und niedersinkt, an die eigentümliche musikalische Linie von „Gerne will ich mich bequemen" aus der Matthäuspassion erinnert[9]. Auch hier hat das Sicherheben und Sichbeugen in Tönen seinen Sinn. Es soll die Bewegung der Erde und des Himmels, die sich nach den Worten des Textes unter den Wagen des auffahrenden Herren „schmiegen", versinnbildlichen.

Die Sopranarie „Mein Jesus hat nunmehr" nimmt sich in ihrer marschartigen Gestaltung ähnlich aus, wie das einleitende Arioso der Kantate „Es ist euch gut, daß ich hingehe" (Nr. 108)[10]. Im Verlaufe des Textes ist die Rede von der „Wiederkehr" des Sohnes zum Vater. Hieraus erklärt sich vielleicht die schrittmäßige Bewegung, die durch das ganze Stück hindurch anhält.

---

[9] S. 600.
[10] S. 702.
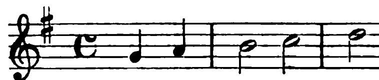
In der nur von Trompete begleiteten Baßarie „Er ist's, er ist's, der ganz allein“ wird der Sieg Jesu in dem alttestamentlichen Bilde des Tretens der Kelter beschrieben. Selbstverständlich läßt Bach es sich nicht nehmen, dieses stolze Stampfen in seiner Musik wiederzugeben und schreckt auch vor Baßschritten wie:



nicht zurück.

Die Altarie „Ich sehe schon im Geist, wie er zur Rechten Gottes auf seine Feinde schmeißt“ überrascht zunächst. Es scheint, als ob die innige Musik mit den Worten in keinem Zusammenhang stände. Der fast schwermütige Ton des Stückes erklärt sich aus den Schlußworten des Textes „Ich stehe hier am Weg und schau ihm sehnlich nach . . .“ Es liegt etwas von himmlischem Heimweh in der Zwiesprache der beiden Oboen. Auch dieses Stück ist typisch für die freiere Form der Arie, deren sich Bach in dieser Zeit bedient.

Die kleinere Himmelfahrtskantate „Auf Christi Himmelfahrt allein“ (Nr. 128)[11] beginnt mit einem Choralchor über die Melodie „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“, zu welchem das Orchester eine selbständige, in aufwärts strebenden Linien sich bewegende Begleitung ausführt. Das wichtigste der instrumentalen Motive ist aus den ersten Melodieschritten des Chorals



gewonnen.
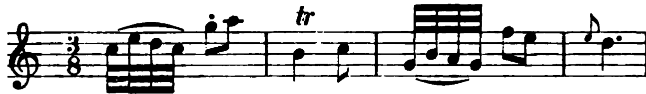
Die Baßarie „Auf, auf mit hellem Schall“ ist ein Bravourstück für Solotrompete. In ihrer Art — sie wird auch von dem Freudenmotiv beherrscht — erinnert sie an die Tenorarie „Erholet euch“ aus der Kantate „Ihr werdet weinen und heulen“ (Nr. 103).

Auch diese Himmelfahrtskantate wird durch eine mehr sinnige als glänzende Arie beschlossen.

In der Kantate auf Exaudi „Sie werden euch in den Bann tun“ (Nr. 183. Zweite Komposition; Solokantate für Sopran,

[11] Für die Festtage brauchte Bach zwei Kantaten, da an ihnen auch in der Vesper „musiziert“ wurde. S. 117.

Alt, Tenor, Baß) stehen die übrigen Stücke in Gegensatz zu dem düstern Anfangsarioso: „Sie werden euch in den Bann tun; es kommt aber die Zeit, daß, wer euch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran". Sie drücken die Todesfreudigkeit aus. In der Sopranarie „Höchster Tröster, heilger Geist, der du mir die Wege weist, darauf ich wandeln soll" wird das zuversichtliche Dahinziehen auf der Todeswanderschaft von einer heiteren Tanzmusik begleitet:



Der erste Chor der Pfingstkantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (Nr. 74) ist aus der Überarbeitung des Anfangsduetts der gleichnamigen Weimarer Kantate (Nr. 59) entstanden. Auch die Musik der Arie „Komm, mein Herze steht dir offen" ist von dorther entlehnt. Daß ihr der Text Marianne von Zieglers nur untergelegt ist, würde schon aus der unfeinen Deklamation der ersten Worte zu erschließen sein. In dem Arioso über den Spruch aus den Abschiedsreden „Ich gehe hin und komme wieder zu euch" lasse man die Schritte
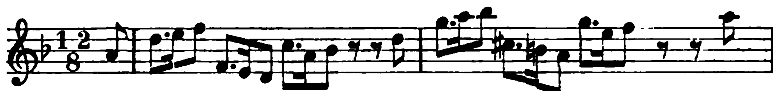


aus den Achtelfiguren, in welchen sie auftreten, stark herausarbeiten, sonst wird die Begleitung des Continuobasses rätselhaft. Die beiden Schlußarien zeichnen sich mehr durch Länge als durch Tiefe aus.

In der Kantate auf den zweiten Pfingstfeiertag „Also hat Gott die Welt geliebt" (Nr. 68) beruhen die beiden Arien „Mein gläubiges Herze" und „Du bist geboren mir zugute" auf Entlehnungen aus der zu Weimar komponierten Profankantate „Was mir behagt ist nur die muntre Jagd"[12]. Die Chöre sind Original. Der erste, über den schönen Spruch aus Johannes 3, 16, wird von dem zart schwebenden Rhythmus begleitet, durch den Bach so gern das Gefühl der freudvollen Seligkeit ausdrückt:

---

[12] B. G. XXIX, S. 25ff und 12ff. Vergleiche auch S. 638 dieses Werkes.



In dem andern — einem Motettenchor, in dem Streicher und Bläser mit den Singstimmen gehen — stellt der Meister durch eine eigentümlich herbe Musik die Idee von dem jetzt schon sich auswirkenden Endgericht dar, die der Evangelist Johannes in dem Spruche: „Wer an ihn glaubet, der wird nicht gerichtet, wer aber nicht an ihn glaubet, der ist schon gerichtet" niedergelegt hat.

Die Kantate auf den dritten Pfingstfeiertag „Er rufet seinen Schafen mit Namen" (Nr. 175)[13] beginnt mit einem Arioso und einer Arie für drei Flöten. In diesen beiden herrlichen pastoraleartigen Stücken verwandte der Meister die alten Flûtes à bec, nicht die Traversflöten. Die Baßarie „Öffnet euch" läßt er nur von zwei Trompeten begleiten[14].

Von in der Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Ostermusiken sind zwei — „Erfreut euch, ihr Herzen" (Nr. 66) und „Bleib' bei uns" (Nr. 6) —, beide für den Ostermontag bestimmt, anzuführen.

Der große Eingangschor von „Erfreut euch, ihr Herzen" (Nr. 66) bietet effektvoll gefällige Musik. Schon die Orchestrierung ist vorteilhafter als die der andern Festkantaten; es wird nur eine Trompete, und diese äußerst wirkungsvoll, verwandt. In der Begleitung dominiert das Freudenmotiv. Aus dem Mittelstück, für welches Bach andante vorschreibt, ist das Freudenmotiv verbannt, weil der Text von „Trauern und Fürchten und ängstlichem Zagen" redet.
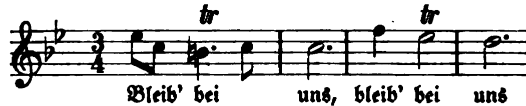
Die Arien der etwas breit angelegten Kantate sind ebenfalls mehr in gefälligem Stil gehalten. Sehr lehrreich sind die forte, piano und pianissimo, die Bach in der Baßarie „Lasset dem Höchsten" angibt.

Die Solostücke von „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden" (Nr. 6) sind ebenfalls etwas lang geraten. Das Schwergewicht der Komposition liegt im Eingangschor, einem Meisterwerk
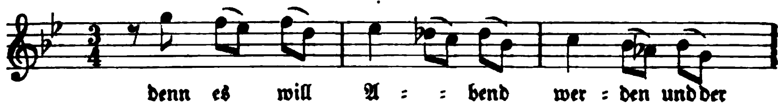
[13] Solokantate für Alt, Tenor und Baß.
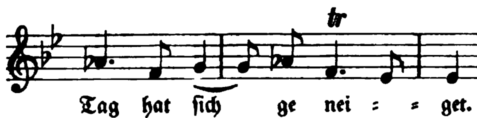
[14] Die Arie „Es dünket mich ich seh dich kommen" entstammt der Profankantate „Durchlauchtster Leopold" (B. G. XXXIV, S. 32); die Choralharmonisierung von „Nun werter Geist" ist der Kantate „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (Nr. 59) entnommen.

musikalischer Poesie. „Bleib bei uns, bleib bei uns" bitten und schmeicheln die Jünger von Emmaus[15]:



Bei den Worten „denn es will Abend werden" sinken die Stimmen in die Tiefe, als lastete das Dunkel der Nacht auf ihnen:





Dazwischen angstvolles Beben:



Im Andante des Mittelsatzes löst der Viervierteltakt den dreiteiligen Rhythmus ab; noch mehr Flehen und noch mehr Angst spricht aus dem „Bleib bei uns". Langgezogene Rufe hallen von dem dunkeln Feld herüber. „Bleib bei uns! Bleib bei uns!"... Stille. Schweigen... Noch einmal kehrt das Bitten im schmeichelnden Dreivierteltakt wieder. Die Kadenz wendet plötzlich nach Dur und schließt hell, als hätte der Herr Gewährung genickt.
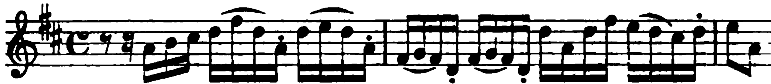
Dieselbe Stimmung atmet die Sinfonia, welche die Kantate auf Quasimodo „Am Abend aber desselbigen Sabbats" (N. 42) einleitet, nur daß das Angstvoll-Beklemmende, das in den Harmonien von „Bleib' bei uns" liegt, hier fehlt. Den Abendfrieden, wie er ihn schon in der Begleitung des Arioso der Matthäuspassion „Am Abend, da es kühle ward" zum Ausdruck brachte, will Bach[16] in diesem einzigartigen

---

[15] Man beachte die auffällige Betonung des „bei" uns; im folgenden variieren die Akzente: b l e i b' bei uns; bleib' b e i uns; bleib' bei u n s.

[16] Was in dieser Arie die Worte „Denn was aus Lieb und Not geschieht, das bricht des Höchsten Ordnung nicht" bedeuten sollen, wird wohl immer dunkel

Stücke schildern. In den Figuren der Streicher sieht man Schatten der Dämmerung dahinziehen:



Die Oboen respondieren mit einem ebenso schwebenden Motiv:



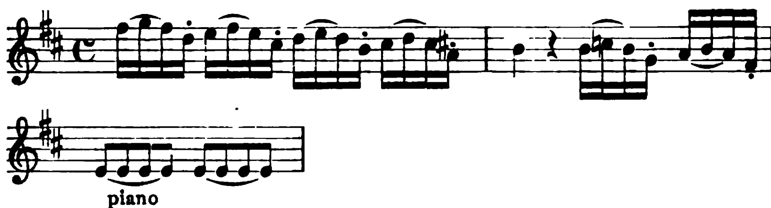
So schieben sich die Schatten durcheinander, immer dunkler, aber keine Angst, nur unermeßliche Sehnsucht nach Frieden und Ruhe weckend. Nun stimmt die erste Oboe ein Lied vom Sehnen an, das in lang gehaltenen Tönen in die Nacht hinaus erstirbt:



Die zweite Oboe antwortet:



Immer tiefer sinkt das Dunkel herab:

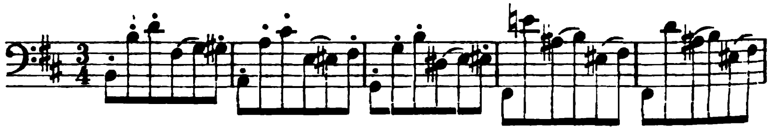


Das Stück schließt in Moll. Zu bebender Baßbegleitung wird dann der Quasimodo-Spruch rezitiert: „Am Abend aber desselbigen Sabbats, da die Jünger versammelt und die Türen verschlossen

bleiben. Auch sonst muß man bedauern, daß der Textdichter die dramatische Situation nicht weiter ausgebeutet hat, sondern gleich in die nicht sehr tiefsinnige Anwendung verfallen ist.

waren, aus Furcht vor den Juden, kam Jesus und trat mitten ein". Der Herr bringt den Abendfrieden von draußen mit hinein unter die geängstigte Schar; darum ist die Begleitung der Arie „Wo zwei oder drei versammelt sind" aus Reminiszenzen der Sinfonia zusammengewoben.

In dem Choralduett „Verzage nicht, du Häuflein klein" führen Fagott und Cello ein Thema aus, das breitspurig in weit auseinanderliegenden Intervallen einherschreitet und in seiner Uridee an das Thema des unerschütterlichen Glaubens in der Choralphantasie „Jesus Christus unser Heiland" (VI Nr. 30) erinnert. Es ist auch durch seine von Bach angegebene Phrasierung interessant[17]:
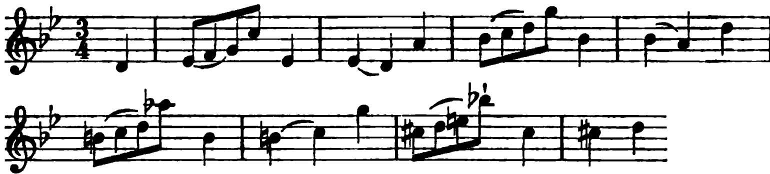


Jubelnde Freude bricht dann in der Schlußarie „Jesus ist ein Schild der Seinen" aus.

Von der Michaeliskantate „Nun ist das Heil und die Kraft" (Nr. 50) ist nur der erste Doppelchor erhalten. Dieser ist aber so gewaltig in Anlage und Ausführung, daß man den verlorenen Rest gut entbehren kann und das Fehlen von angehängten Solostücken fast als Wohltat empfindet. Das Thema besteht aus dem Kraftmotiv, das auch in der Umkehrung auftritt, und dem angehängten Freudenmotiv[18]. Diese Doppelfuge für Chor gehört zu den am elementarsten wirkenden Gesangsstücken des Meisters.

Zu dem Evangelium vom XIX. Sonntag nach Trinitatis (Ev. Matthäi 9, 1—8), in welchem Jesus dem Gichtbrüchigen zugleich Erlösung vom Leiden und Vergebung der Sünden verkündigt, schrieb Bach die Kantate: „Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen von dem Leibe dieses Todes" (Nr. 48). Während der Chor die verzweifelten Worte aus dem siebenten Kapitel des Briefes an die Römer singt, wiederholt die Instrumentalbegleitung in einem fort die schmerzliche Frage:

[17] Man studiere die ganze Kantate, mit Hinsicht auf die von Bach äußerst peinlich angegebenen Phrasierungen und dynamischen Vorschriften. Es dürfte kaum eine andere geistliche Kantate geben, die hierin so lehrreich ist wie diese.

[18] Angeführt S. 506.



Dazu blasen die Trompeten und Oboen im Kanon den Choral „Herr Jesu Christ, ich schrei' zu dir“.

Der ganze Schmerz kommt in den grausigen Harmonien des Chorals „Solls ja so sein, daß Straf' und Pein auf Sünden folgen müssen“ zum Ausdruck. Aber zugleich erschöpft er sich in dem Worte „Büßen“, das diese Strophe beschließt. In der folgenden Bitte an Jesus „Ach lege das Sodom der sündlichen Glieder, sofern es dein Wille, zerstöret danieder“ ist alle Traurigkeit überwunden. Die Musik predigt heitere Todessehnsucht. In ihrem Thema kündigt sich schon die leidenschaftlich-freudige Bewegung an, in der dann die Arie „Vergibt mir Jesus meine Sünden, so wird mir Leib und Seel' gesund“ dahinstürmt. Das Thema dieses letzten Stückes lautet in seinem Anfang:



Man nehme also die vorletzte Arie nicht zu langsam; die letzte kann man überhaupt kaum zu schnell wiedergeben. Sie muß wie in wild erregter Verzückung gesungen werden. Und ja keine rallentandi auf den Kadenzen und keine diminuendi bei den Übergängen von forte zum piano! Daß Bach etwas wie tanzendes Eilen vorschwebt, ersieht man daraus, daß er in der Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 20) eine ähnliche Musik, nur in Moll, dazu verwendet, um das jähe Entsetzen der Worte „O Mensch errette deine Seele, entfliehe Satans Sklaverei und mache deine Seele frei“ wiederzugeben[19].

Vielleicht war es auf direkte Veranlassung Bachs, daß Picander eine Reihe von Kantatendichtungen verfaßte, die, wie die Marianne von Zieglers, ihren Ausgang von Bibelsprüchen nehmen. Er wählte

---

[19] Dieses Thema wird auf S. 577 angeführt.

hierzu fast nur alttestamentliche Verse und bevorzugte diejenigen, die sich durch besondere Länge auszeichnen. Leider sind die Reflexionen, die er aus ihnen herausspinnt, nicht so stimmungsvoll wie bei seinem Vorbild. Man mache sich kein Gewissen daraus, in diesen sämtlichen Kantaten die Rezitative fast durchweg zu streichen.

Die musikalische Zusammengehörigkeit dieser Werke[20] ergibt sich auf den ersten Blick. Sie ähneln einander nicht nur durch die gewaltige Anlage der Chöre, sondern auch durch die weit, manchmal fast zu weit ausgeführten Orchestereinleitungen zu Chören sowohl wie zu Arien. Knappe Sologesangsstücke finden sich in diesen Kantaten fast gar nicht.

Drei unter diesen Werken gründen sich auf zwei Bibelsprüche und sind dementsprechend zweiteilig angelegt. Es sind: „Brich dem Hungrigen dein Brot" (Nr. 39), auf den I. Sonntag nach Trinitatis; „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187), auf den VII. Sonntag nach Trinitatis; „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist" (Nr. 45), auf den VIII. Sonntag nach Trinitatis.

Als Ganzes am vollendetsten ist unter ihnen die Kantate „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187), die auch textlich Befriedigung gewährt. Der erste Bibelvers ist als Chor gesetzt; der zweite — Jesu herrliche Rede aus der Bergpredigt „Darum sollt ihr nicht sorgen und sagen: Was werden wir essen, was werden wir trinken? . . . . ." — wird in einem schlichten Baßarioso deklamiert. In der Altarie „Du Herr, du krönst allein das Jahr" führt das Orchester eine heitere Weise aus, in welcher Bach die Nuancen fast Takt für Takt angibt. Die Sopranarie „Gott versorget alles Leben" wird in ihrem ersten Teil — adagio — vom Feierlichkeitsrhythmus beherrscht; bei den Worten „Weichet ihr Sorgen" — Un poco Allegro — fallen flüchtig dahinjagende Figuren ein[21].

Die eigentümlich schwebende und wankende Begleitung im ersten

---

[20] Es sind die Kantaten: „Brich dem Hungrigen dein Brot" (Nr. 39); „Es ist dir gesagt, Mensch" (Nr. 45); „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187); „Es ist ein trotzig und verzagt Ding" (Nr. 176); „Wer Dank opfert" (Nr. 17); „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110); „Wir müssen durch viel Trübsal" (Nr. 146).

[21] Die kleine Gmoll-Messe (B. G. VIII) besteht vom „Domine Deus, agnus dei" an nur aus Stücken der Kantate: „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187).

Teil des Chors von „Brich dem Hungrigen dein Brot" (Nr. 39) stellt den Zug der Armen und Elenden dar, die man dem Worte der Bibel zufolge stützend und führend zum Hause geleitet[22]; der zweite Teil hat mit diesem Motiv nichts mehr zu tun, sondern ist als Lob- und Preisgesang gehalten. Das Arioso über „Wohlzutun und mitzuteilen, vergesset nicht", das die Seconda Parte der Kantate einleitet, gewährt nicht dieselbe Befriedigung wie die Vertonung des zweiten Bibelverses in der Kantate „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187).

Den formlosen Satz aus dem Propheten Micha, der dem ersten Chor der Kantate „Es ist dir gesagt, Mensch" (Nr. 45) zugrunde liegt, vermochte selbst Bach nicht in eine richtige Tonperiode hineinzubilden. Geradezu störend wirkt die mehrfache Wiederholung der Worte „Es ist dir gesagt" am Anfang. Man versteht nicht, warum der Meister sich darauf versteifte, das an sich Unmögliche — diesen Vers durch einen Chor wiederzugeben — zu unternehmen, statt ihn in einem einfachen Arioso zu deklamieren, wie er es dann im zweiten Teile mit dem Worte Jesu „Es werden viele zu mir sagen an jenem Tage" tut.

Von dieser Kantate besitzen wir noch die von Zelter revidierten und korrigierten Stimmen[23]. Sie werfen ein zweifelhaftes Licht auf seine Kunst, von Bachs Komposition den fremden, dünnen Goldschaum abzuheben und den „lichten unmittelbar darunter gelegenen Gehalt" an den Tag zu bringen[24]. Seine Veränderungen muten uns geradezu lächerlich an. Man meint, er sähe es darauf ab, an Stelle der geistreichen Deklamation Bachs die denkbar geistloseste zu setzen.

Nur einen Bibelspruch behandeln die Kantaten „Es ist ein trotzig und verzagt Ding" (Nr. 167), auf den Trinitatistag; „Wer Dank opfert" (Nr. 17), auf den XIV. Sonntag nach Trinitatis; „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110), auf das Weihnachtsfest; „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen" (Nr. 146), auf Jubilate.

---

[22] Über das Problem dieses Chores siehe S. 440.

[23] Stücke daraus finden sich wiedergegeben B. G. X, Vorrede S. 17 ff.

[24] Siehe Zelters Äußerungen in einem Briefe an Goethe S. 211 dieses Buches.

Die Kantate „Wer Dank opfert" (Nr. 17) besteht aus einem scharf ausgemeißelten großen Chor und zwei interessanten Arien. Leider dient der Text dem Werke nicht zur Empfehlung.

Im ersten Chor der Kantate „Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herze" (Nr. 176) ist in den Orchesterstimmen für die Begleitung des Themas zuerst forte, dann piano vorgeschrieben. Das läßt vermuten, daß Bach auch das Chorthema anfangs forte, von der Mitte ab piano singen ließ. Also:

Es ist ein tro-tzig, ein tro - - - tzig und ver-
forte piano

zagt Ding um al-ler Menschen Her-ze

Sieht man näher zu, so bemerkt man, daß der ganze Chor auf das Herausarbeiten dieses unvermittelten Nebeneinanders von forte und piano angelegt ist. Die Art, den im Text liegenden Widerspruch der Worte „trotzig" und „verzagt" darzustellen, mag vielleicht etwas naiv erscheinen; musikalisch ist sie jedoch natürlich und nicht ohne Reiz.

Die Sopranarie „Dein sonst hell beliebter Schein" ist marschartig, als Gavotte gesetzt, weil sie die Worte wiedergibt, die Nikodemus bei seinem nächtlichen Gang zu Jesus bei sich selbst spricht[25].
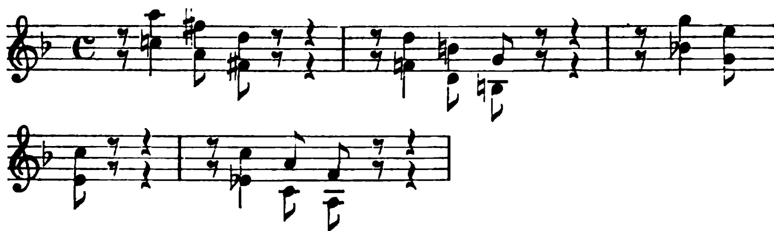
Die großen Orchestervorspiele, die Bach in diesen Kantaten durchweg bringt, lassen es erklärlich erscheinen, daß er auf den Gedanken kam, manche seiner freien Instrumentalkompositionen für die Kirchenstücke zu verwenden. Der Chor der Kantate „Unser Mund sei voll Lachens" (Nr. 110) ist in den Allegrosatz der zweiten D dur-Ouvertüre (B. G. XXXI[1] S. 66 ff.) eingearbeitet, so daß er von dem Anfangs- und Schlußgrave umrahmt wird[26]; der Chor der Kantate „Wir

[25] Über die Auslegung dieses merkwürdigen Stückes siehe S. 441 ff.

[26] Über diese Einarbeitung des Gesangsstückes in die Ouvertüre siehe S. 380, wo das Thema des Allegros angeführt ist.

müssen durch viel Trübsal" (Nr. 146) ist dem Adagio des Klavierkonzerts in D moll (B. G. XVII S. 1 ff.) eingefügt und hat das für Orgel übertragene Allegro zur Einleitung. In beiden Fällen hat Bach die Überarbeitung nicht ohne Rücksicht auf den zu behandelnden Text unternommen. Die Triolenbewegung der D dur-Ouvertüre erscheint geradezu als eine musikalische Verkörperung des Lachens, so daß man nicht ohne Grund vermutet hat, daß die Ouvertüre vielleicht gleichzeitig mit der Kantate entstand und das Thema des Mittelsatzes von Bach im Hinblick auf die Worte „Unser Mund sei voll Lachens" erfunden wurde[27]. Die elegische Stimmung des Adagio im D moll-Konzert paßt ausgezeichnet zu den Worten „Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen"[28].

Die Sologesänge dieser letzten Kantate sind von hervorragender Schönheit. Selbst die allzu beträchtliche Länge, die sie mit den andern Arien aus dieser Zeit teilen, vermag ihnen nichts anzuhaben. In der Sopranarie „Ich säe meine Zähren mit bangem Herzen" lassen die beiden Oboen in jedem Takte eine Zähre zu Boden fallen:



Das Duett zwischen Tenor und Baß „Wie will ich mich freuen" gehört zu den schönsten und duftigsten aus dem Freudenmotiv zusammengewobenen Stücken.

Die Pfingstkantate „O ewiges Feuer" Nr. 34 geht, wie sich aus noch erhaltenen älteren Stimmen ergibt, auf eine gleichbetitelte

[27] Das Duett „Ehre sei Gott" in dieser Kantate ist eine Überarbeitung des „Virga Jesse floruit", das ursprünglich zum Magnifikat in D dur gehörte. Siehe B. G. XI[1] S. 110 und Vorrede S. 11.

[28] Das Allegro des Klavierkonzerts in D moll macht sich ausgezeichnet auf Orgeln, aus deren Stimmen sich eine schöne, nicht allzu starke Klangfarbe zusammenstellen läßt.

Trauungskantate zurück[29]. Wie die züngelnde Flamme, die die Herzen entzünden soll, läuft die Sechzehntelfigur der ersten Violine durch den ganzen ersten Chor hindurch:

Aus dem gegenwärtigen Texte findet die wunderbar wiegende Musik der Altarie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen" ihre vollständige Erklärung wohl nicht ungezwungen. Hier liegt einer der Fälle vor, wo man schon rein aus der Kenntnis der musikalischen Sprache Bachs urteilen könnte, daß die Musik dem Text nicht ursprünglich angehörte[30]

Der herrliche Chor „Friede über Israel" scheint aus der ursprünglichen Vorlage durch Verkürzung gewonnen zu sein.

Auch die Kantate auf das Johannisfest „Freue dich, erlöste Schar" (Nr. 30) beruht auf Entlehnungen. Ihre Musik ist aus der Profankantate „Angenehmes Wiederau" genommen. Bach schrieb sie zu Ehren von Christian von Hennicke, dem am 28. September 1737 gehuldigt wurde. Von der geistlichen Parodie darf man eigentlich nur den einleitenden Chor, der dann auch am Schluß wiederkehrt, aufführen. Die Deklamation ist zwar nicht immer ganz natürlich, und die Worte lassen erkennen, daß sie mehr durch die Not ein vorgezeichnetes Versmaß auszufüllen als durch eine dichterische Idee zusammengeführt worden sind; aber das alles verschwindet vor der geradezu unheimlich hinreißenden Kraft, die in diesen Tönen liegt. Es gibt vielleicht auch in Bachs Partituren kaum eine Komposition, die diesem auch klanglich überaus wohllautenden Stück an Feuer gleichkommt. Jemand, der zu dieser Musik einen gut sanglichen, etwa auf das Weihnachtsfest bezüglichen Text schriebe, würde der Sache Bachs einen großen Dienst leisten.

In den Solonummern ist die Textunterlegung musikalisch und deklamatorisch so gewalttätig, daß sie keinen Genuß bereiten können.

[29] Die Deklamation des umgedichteten Textes ist nicht immer einwandfrei, wie man aus dem ersten Chor ersehen kann.

[30] Das Thema gehört in die Kategorie der Wiegenliedmotive.

Einzigartig herrliche Tonstücke liegen hier ungenutzt verborgen. Es wäre für einen Dichter eine würdige Aufgabe, zu den Chören und Arien der noch ganz erhaltenen Profankantate ein stimmungsvolles Poem zu schaffen und so der Welt diese herrliche Musik wieder zu schenken[31].

Die wenigen Solokantaten, die uns aus dieser Zeit — dem Ende der dreißiger Jahre — erhalten sind, beziehen sich fast ausschließlich auf die Weihnachts- und Epiphanienzeit[32].

In der Kantate „Selig ist der Mann" (Nr. 57) halten Jesus (Baß) und die gläubige Seele (Sopran) Zwiesprache. Das erste Baßarioso predigt in ergreifender Musik den Spruch „Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfangen"; hierzu führt das Orchester eine symphonische Begleitung aus. In dieser Idealform hätte Bach seine Sologesänge durchweg geschaffen, wenn die Da capo-Arie damals nicht Mode gewesen wäre. Die ergreifende Klage der Seele „Ich wünschte mir den Tod, wenn du, mein Jesu, mich nicht liebtest" ist in demselben freien Ariosostil gehalten. Von dem überwältigenden Schmerz, der in der Begleitung zum Ausdruck kommt, geben schon die Anfangstakte der ersten Violine einen Begriff:



In dem folgenden, etwas arienhafter gestalteten Vivace richtet Jesus die Seele mit dem Siegesgesang „Ja, ja ich kann die Feinde schlagen" auf. Wunderbar kommen die Worte des Mittelsatzes „Bedrängter Geist, hör auf zu weinen", zu denen die Seufzer

[31] Die Profankantate kann man sich leicht aus der Kantate „Freue dich, erlöste Schar" (B. G. V[1]. S. 323—395) und aus dem Anhang S. 399—408 wiederherstellen. Natürlich würden nicht alle Rezitative aufgenommen werden.
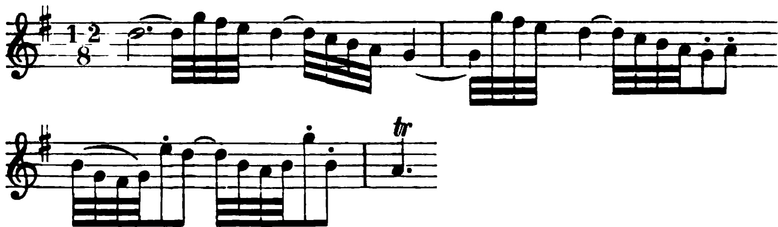
[32] Es sind die Kantaten: „Selig ist der Mann" (Nr. 57. Sopran, Baß), auf den zweiten Weihnachtstag; „Süßer Trost, mein Jesus kommt" (Nr. 151. Sopran, Alt, Tenor, Baß), auf den dritten Weihnachtsfeiertag; „Liebster Jesus mein Verlangen" (Nr. 32. Baß und Sopran), auf Epiphanias; „Meine Seufzer, meine Tränen" (Nr. 13. Sopran, Alt, Tenor, Baß), auf den II. Sonntag nach Epiphanias; „Es reifet euch ein schrecklich Ende" (Nr. 90. Alt, Tenor, Baß), auf den XXV. Sonntag nach Trinitatis.

der Violinen erklingen, in der Musik heraus. „Ich ende behende mein irdisches Leben" singt darauf die todesfreudige Seele in ihrer von einem lebhaften Dreivierteltaktrhythmus bewegten Arie, als enteilte sie hüpfend und tanzend dieser Welt, ihrem Heiland entgegen[33].

Die Kantate auf den dritten Weihnachtsfeiertag „Süßer Trost, mein Jesus kommt, Jesus wird anitzt geboren" (Nr. 151. Sopran, Alt, Tenor, Baß) besteht, von den Rezitativen abgesehen, nur aus zwei Arien und dem Schlußchoral. In der ersten musizieren die Streicher — piano sempre — dem Jesuskind ein Wiegenlied vor:



Dazu läßt die Flöte ihre überschwenglichen Läufe und Figuren ertönen.
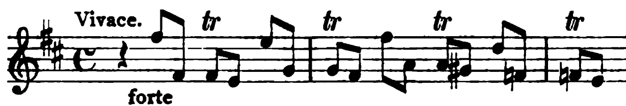


Das Thema der Altarie „In Jesu Demut kann ich Trost, in seiner Armut Reichtum finden" ist nach der Art des Themas von „Gerne will ich mich bequemen" in der Matthäuspassion gebaut. Es stellt die Demut vor, indem es in sich zusammensinkt, sich wieder aufrichtet, nochmals zusammensinkt, sich abermals aufrichtet, um in der Schlußkadenz ganz zusammenzubrechen. Ungemein lehrreich sind die Bindungen, die Bach den Instrumenten in diesem Stücke angibt. Interessant, und wohl auf so manche andere Partituren anwendbar, ist, was in den Orchesterstimmen über das Zusammenwirken der Streicher und der Oboe zu lesen steht. Sie gehen unisono

[33] Welches Interesse Spitta hat, diese Kantate mehr der „geistlichen Hausmusik" als der Kirchenmusik zuzurechnen, ist nicht ersichtlich. Für diese Unterscheidung finden sich in Bachs Werken überhaupt keine Anhaltspunkte.

miteinander, aber sowie das piano eintritt, schweigen die Geigen und lassen die Oboe allein weiterspielen.
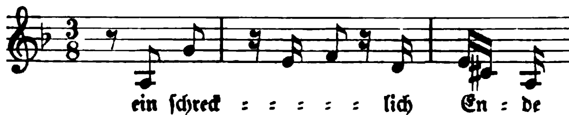
Das Eingangsarioso der Kantate „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32. Dialog für Baß und Sopran) erinnert sehr an das sehnsuchtsreiche erste Stück aus der weltlichen Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten" (B. G. XI²). Im Schlußduett zwischen der gläubigen Seele und Jesu — Vivace — fliehen Sorgen und Plagen in dem frohen Hasten der Instrumente dahin. Das Thema, mit dem die Oboen die Streicher immer wieder zur Eile antreiben, lautet:



Die zweiten Violinen und die Bratschen laufen durch das ganze Stück in lauter Staccato-Achteln einher.

In der Baßarie der Kantate auf den zweiten Sonntag nach Epiphanias „Meine Seufzer, meine Tränen" (Nr. 13. Sopran, Alt, Tenor, Baß) kommt eines der auffälligsten zweimotivischen Themen Bachs vor. Es beginnt mit dem Seufzermotiv, dem sich dann unvermittelt das Freudenmotiv anhängt. Der Text, den Bach durch diese Aneinanderreihung ausdrücken will, lautet: „Ächzen und erbärmlich Weinen hilft der Sorgen Krankheit nicht; aber wer gen Himmel siehet, dem kann leicht ein Freudenlicht in der Trauerbrust erscheinen"[34]. Die einleitende Arie und der orchestral begleitete Choral „Der Gott, der mir hat zugesprochen" sind sehr düster gehalten.

In der ersten Arie der Kantate auf den XXV. Sonntag nach Trinitatis „Es reifet euch ein schrecklich Ende" (Nr. 90. Alt, Tenor, Baß) läßt der Meister das Wort „schrecklich" mehrmals folgendermaßen deklamieren:



In der leidenschaftlichen Schlußarie „So löschet im Eifer der rächende Richter den Leuchter des Wortes zur Strafe doch aus"

[34] Das Thema findet sich auf S. 496 wiedergegeben.

fahren wirre Zweiunddreißigstelläufe in den Instrumenten auf und ab, als wehre sich eine Flamme gegen den über sie dahinfahrenden Sturmwind. Hier gibt auch Spitta die malerische Intention Bachs unumwunden zu[35]. Es handelt sich um eine der gewaltigsten symphonischen Begleitungen, die in Bachs Partituren vorkommen.

Das herrliche an diesen Solokantaten ist, daß der deutsche Bach frei aus ihnen herausredet. Zwar behält er für manche Stücke noch die Form der Da capo-Arie bei. Man wird ihrer aber nicht gewahr, weil sie so verändert ist, daß sie tatsächlich überwunden scheint. Wo er das Wiederholungsschema der Da capo-Arie auch noch verwendet, gibt er doch sehr oft die Identität des Gesangs- und des Instrumentalthemas auf. Der Arientypus, den er so erhält, hat einen ganz eigentümlichen Reiz. Die Texte dieser Solokantaten sind im allgemeinen stimmungsvoll empfunden.

Gerade um diese Zeit — etwa um das Jahr 1736 — wurde Bach des Suchens nach freien Dichtungen für „Kirchenstücke" müde und beschloß definitiv, zur Choralkantate zurückzukehren, um einen ganzen Zyklus solcher Werke zu schaffen. Es ist wohl auch anzunehmen, daß ihm diese Art von Kantaten als die kirchlichste vorkam, und daß er deshalb sein musikalisches Schaffen für den Gottesdienst mit einem solchen Jahrgang beschließen wollte.

Verhängnisvoll ist, daß er bei der Rückkehr zur Choralkantate auf halbem Wege stehen blieb. Die herrliche alte Kantate, deren Text sich aus Choralversen und Bibelsprüchen zusammensetzte, kommt ihm nicht mehr in Sicht. Er sucht nach einer Choralkantate, die ihm erlaubt, das Sprechrezitativ und die Da capo-Arie beizubehalten. Die Versuche, Liederstrophen als Rezitative und Da capo-Arien zu behandeln, die er am Anfang der dreißiger Jahre gemacht hat, will er zwar nicht mehr wiederholen. Aber Picander erbietet sich, ihm die Choralstrophen in madrigalische Formen zu gießen[36]. Bach geht darauf ein. Damit ist das Schicksal der Kantatentexte, denen er seine letzte Arbeit weiht, besiegelt.

Auch vom rein musikalischen Standpunkt aus ist nicht zu begreifen, wie Bach sich bei dieser Art der Choralkantate beruhigen konnte, verzichtete er doch damit auf jede Freiheit in der Wahl der

[35] Das Flackern der Flamme wird auch sonst noch von Bach musikalisch dargestellt.

[36] Daneben kommen auch freie Arientexte in diesen Kantaten vor.

Form der Chöre. Man hat sogar den Eindruck, daß ihm das Opfer nicht schwer gefallen sei. Es ist als ob er müde wäre, nach Gebilden zu suchen, in denen er seine Gedanken am besten ausdrücken könnte, und daher eine gewisse Beruhigung empfände, des Suchens überhoben zu sein und sich immer nur vor die eine Aufgabe gestellt zu sehen: Choralmelodien, die im Sopran als Cantus firmus einhergehen, in den andern Stimmen Satz für Satz motettenartig zu figurieren. Freilich, weil er es eben ist, der diese Chöre schafft, gleicht keiner dem andern, trotz des Schematismus, der ihnen gemeinsam ist, sondern jeder hat seine eigene Persönlichkeit.

Daß er in solchen Chören den Text nur in Melodieabschnitten, die durch Zwischenspiele voneinander getrennt sind, bringen kann und daher inhaltlich und deklamatorisch zueinander gehörende Satzabschnitte auseinanderreißen muß, nimmt Bach als ein notwendiges Übel hin. Auch die Poesie des Textes kann er durch den Chor nur bis zu einem gewissen Grade ausdrücken, da er keine freien Themen verwenden kann. So kommt es, daß in diesen Choralchören der Schwerpunkt der musikalischen Darstellung im Orchester liegt. Dieses kümmert sich gewöhnlich um die Melodie gar nicht, sondern rahmt den figurierten Choral mit einer freien Phantasie ein, in welcher die Grundstimmung und die Grundidee des Textes ihren charakteristischen Ausdruck finden. Die Themen und Motive dieser Orchesterbegleitungen sind für die musikalische Sprache Bachs sehr charakteristisch.

In den Arien dieser Choralkantaten ist der Meister mehr als sonst noch von seinem Textdichter abhängig. Sehr oft bietet dieser ihm nur eine sinn- und formlose, aus einem oder mehreren Choralversen gewonnene Kompilation von Gedanken, die musikalisch ganz undankbar ist und überdies noch viel zu lange Arien benötigt. Aber zuweilen hat Picander auch gerade das Charakteristische aus den Versen herausgegriffen und es knapp zu fassen verstanden, so daß sich in diesen Choralkantaten wieder Arien von einzigartiger Schönheit finden.

Als poetisches Ganzes befriedigen eine ganze Reihe dieser Kirchenstücke nicht, weil es dem Text am natürlichen dramatischen Aufbau fehlt. Bei den mehr lyrisch empfundenen Kantaten tritt dieser Nachteil weniger zutage. So erklärt es sich, daß gerade unter ihnen sich die Perlen der Sammlung finden. Von allen diesen Choralkantaten aber gilt, daß sie nicht nur der letzte, sondern auch

der tiefste Ausdruck der Frömmigkeit Bachs sind. Man fühlt es seiner Musik an, wie er innerlich von diesen Kirchenliedern ergriffen ist. Er hat sie zur Grundlage seiner Kantaten gewählt, weil er in ihnen lebt und das, was er denkt und fühlt, in ihnen am vollkommensten wiederfindet. Und weil der fromme Mensch Bach so empfindet, kommt es dem Künstler Bach fast nicht zu Bewußtsein, daß er sich seiner Freiheit begibt.

Die Partituren dieses Jahrgangs von Choralkantaten waren bei der Erbteilung Friedemann zugefallen. Wir wissen dies aus einem Briefe Forkels vom 3. April 1803[37].

„Ich habe", schreibt er, „den ganzen Jahrgang von Wilh. Friedemann Bach im Hause gehabt, und zwar gerade denjenigen, der so vortrefflich über Choralmelodien gearbeitet ist. Friedem. Bach war damals in großer Noth, und forderte von mir für den eigenthümlichen Besitz des Jahrgangs zwanzig Louisd'or, für die bloße Durchsicht aber zwei Louisd'or. Ich war damals nicht reich genug, mir auf einmal zwanzig Louisd'or anzulegen, die zwei Louisd'or aber konnte ich tragen. Hätte ich das Ganze in diesem halben Jahre abschreiben lassen wollen, so würde es mir mehr als zwanzig Louisd'or gekostet haben. Ich beschloß daher, mir einige der allervorzüglichsten Stücke für meine zwei Louisd'or Kommunikationsgebühren selbst aus diesem Jahrgang abzuschreiben. Ich besitze demnach jetzt nur zwei Stücke über die Choräle: „Es ist das Heil uns kommen her" und „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält". Beide Stücke sind außerordentlich schön. Der ganze Jahrgang, für welchen ich zwanzig Louisd'or bezahlen sollte, wurde hernach aus Noth für zwölf Thaler verkauft. Ich weiß aber nicht, wohin er gekommen ist."

Nach einer nicht unwahrscheinlichen Vermutung Richters[38] war der nachmalige Käufer des Jahrgangs der Thomaskantor Doles. Ob der Zyklus damals noch vollständig war, ist jedoch mehr als zweifelhaft. Rochlitz berichtet nur von sechsundzwanzig Bachschen Choralkantaten, die Doles besaß.

Die Stimmen dieser Kirchenstücke waren der Witwe Bachs verblieben. Als sie 1752 den Rat um eine Unterstützung anging, bekam sie vierzig Taler ausbezahlt „wegen ihrer Dürfftigkeit, auch

[37] Mitgeteilt B. G. XXXV. Vorrede S. 29. Wer der Empfänger des Briefes war, teilt Dörffel, der hier einen Abschnitt daraus veröffentlicht, nicht mit.

[38] Für das Folgende siehe den interessanten Aufsatz B. F. Richters „Über die Schicksale der der Thomasschule zu Leipzig angehörenden Kantaten J. S. Bachs". Bachjahrbuch 1906. S. 43—73.

einiger überreichten Musikalien". Diese Musikalien waren, nach Richter, die Stimmen des Jahrgangs Choralkantaten, der aber auch nicht mehr vollständig gewesen zu sein scheint.

Einige dieser Choralkantaten werden durch Spittas Chronologie noch dem Jahre 1735 zugewiesen[39]. Die Neujahrskantate „Jesu, nun sei gepreiset" (Nr. 41) zum Beispiel, soll für dieses Jahr bestimmt gewesen sein. Im ersten Teil des Chores beherrschen die Freudenmotive das Orchester, und die beiden Trompeten führen die herrliche Figuration



zum Gesang aus. Bei den Worten „daß wir in guter Stille", wo das Preisen aufhört und das Bitten anhebt, setzt die Begleitung der Freudenmotive aus. Erst gegen das Ende, wo die Bitte „Behüt Leib, Seel und Leben hinfort durchs ganze Jahr" wiederholt wird, kehrt sie wieder. Der Schlußchoral wird von den Trompetenfanfaren des ersten Chors durchzogen. Die beiden Arien gehören der schönsten Bachschen Lyrik an.

In der Begleitung des ersten Chors der wohl ebenfalls anno 1735 entstandenen Kantate auf den IX. Sonntag nach Trinitatis „Was frag ich nach der Welt" (Nr. 94) weist der Meister der Flöte und der ersten Violine eilende Figuren zu, während die anderen Streicher Staccato-Achtel ausführen. Auf diese Art schildert er sonst — besonders die Staccato-Achtel sind charakteristisch — das Laufen. Er drückt also hier nicht den mehr beschaulichen Gefühlsinhalt des Textes aus, sondern schildert das Eilen der Seele, die sich
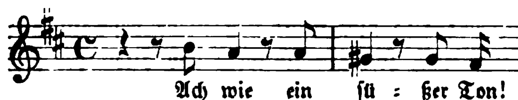
[39] Es ist sehr gut möglich, daß auch Choralkantaten aus früherer Zeit, z. B. „Ein' feste Burg" und „Christus der ist mein Leben", diesem Zyklus angehörten. Bach hat seine Werke nicht zeitlich geordnet, da er die älteren Kantaten immer wieder aufführte. Die Ausarbeitung des Jahrgangs von Choralkantaten, von dem hier die Rede ist, bestand darin, daß er zu einer vorhandenen Anzahl solcher Werke, mit der Zeit, im Laufe einer Reihe von Jahren, die fehlenden Sonntage ergänzte, bis der Zyklus vollständig war. Unter den fünf Zyklen, die der Meister hinterließ, müssen sich zwei von Choralkantaten befunden haben. Diejenigen, deren Stimmen die Thomasschule besitzt — es sind die Kantaten, welche im folgenden besprochen werden — gehören ausnahmslos der späteren Zeit Bachschen Schaffens an.

der Welt entzieht. Nur aus der Erwägung über die Bedeutung der orchestralen Begleitung heraus wird man das richtige Zeitmaß und die richtige Art für die Wiedergabe dieses herrlich knappen Stückes finden.
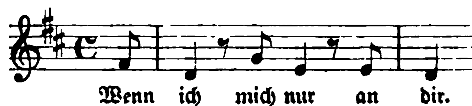
Der erste Chor der Kantate auf den XIX. Sonntag nach Trinitatis „Wo soll ich fliehen hin?“ (Nr. 5) bietet eine ähnlich geartete orchestrale Schilderung. Zu der Arie „Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle, ach walle mit blutigen Strömen auf mich!“ läßt die Viola solo ein reizend belebtes Murmeln ertönen. Das Hauptmotiv dieser Begleitung kehrt in der großen Orchestersymphonie zum ersten Chor der Kantate „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (Nr. 7) wieder. Auch die Arie „Verstumme Höllenheer“ ist sehr wirkungsvoll gearbeitet. Die Soli der Kantate „Was frag ich nach der Welt“ (Nr. 94) hingegen haben unter der Ungunst des Textes zu leiden.

Auch die Kantate für den dritten Weihnachtstag „Ich freue mich in dir“ (Nr. 133) scheint noch dem Jahre 1735 anzugehören. Der kaum figurierte Choral wird zu einer einfachen Orchesterbegleitung abgesungen. In dieser dominiert das naive, aus ununterbrochenen Sechzehntelgängen bestehende Freudenmotiv, für welches das kleine Choralvorspiel „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“ (Peters V, Nr. 40) typisch ist. Dieser Ausdruck der Freude kommt in den weihnachtlichen Choralkantaten öfters vor.

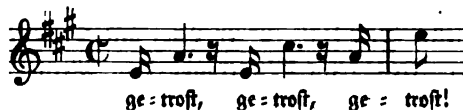
An diesem Chor kann man erkennen, welche deklamatorischen Gefahren schon die einfachste Choralfiguration in sich birgt. Bach läßt hier an zwei Stellen singen:



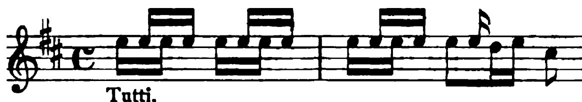
In dem Chor der Kantate „Was frag ich nach der Welt“ (Nr. 94) kommt eine Stelle vor, in der er zwar nicht die Silben desselben Wortes durch eine Pause auseinanderreißt, aber eine Worttrennung bietet, die kaum minder anstößig ist:



Die beiden Arien der Weihnachtskantate sind sehr charakteristisch gehalten. Die erste beginnt mit dem Rufe:



In der zweiten — „Wie lieblich klingt es in den Ohren, dies Wort: Mein Jesus ist geboren" —, in der mehr mystische Stimmung vorherrscht, kann der Meister sichs nicht versagen, die Violinen bei den Worten „Klingt es in den Ohren" ein Läuten ausführen zu lassen:



Weihnachtliche Kantaten sind uns aus diesem Zyklus drei erhalten. Die Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ" (Nr. 91) ist für den ersten Festtag bestimmt. Im Chor herrscht natürlich das Freudenmotiv vor. Die von drei Oboen begleitete Tenorarie ist eine reizende Wiegenliedmusik. Der Text des Duetts „Die Armut, so Gott auf sich nimmt" wird musikalisch so wiedergegeben, daß die Violinen unisono ein Thema im Feierlichkeitsrhythmus durchführen[40], um die himmlische Majestät Jesu zu symbolisieren, während die Singstimmen von dem „menschlichen Wesen" predigen, das uns den Engeln gleich macht.

In der Kantate auf den zweiten Weihnachtsfeiertag „Christum wir sollen loben schon" (Nr. 121) ist der Chor als reine Motette gearbeitet. Das Orchester geht mit den Singstimmen. Man bedauert fast, daß der Meister diese Form in seinen Choralchören nicht sehr oft verwendet. Die merkwürdige Musik in der Arie „Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Heiland schon" ist nicht anders zu erklären, als daß Bach die Bewegungen, die durch das Hüpfen des Kindes beim Gruße Mariä Elisabeths Leib durchfahren, darstellen will[41]. Daß die Tenorarie auf Entlehnung beruht,
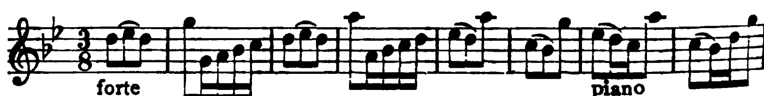
---

[40] Zitiert S. 485. Das Rezitativ mit Choral „Der Glanz der höchsten Herrlichkeit" wird bei der Aufführung dieses wunderbaren Werkes wohl am besten gestrichen.

[41] Das Thema wird auf S. 477 angeführt.
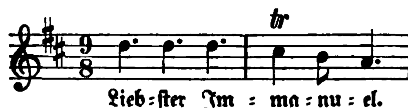
ergibt sich ohne weiteres aus der barbarischen Deklamation. Man begreift nicht, wie Bach dieses Stück anhören konnte.

In der Kantate auf den Sonntag nach Weihnachten „Das neugeborne Kindelein" (Nr. 122) führen Chor und Orchester eine Wiegenliedmusik aus, deren feine Wiedergabe dem Meister so am Herzen lag, daß er die Vortragszeichen auf das peinlichste angab. Besonders lehrreich ist dieses Stück für die Echowirkungen, die er in seinen Orchesterwerken herausgearbeitet haben will. Das Thema, dessen Schönheit besonders in dem herrlichen Ebenmaß der Form beruht, hebt folgendermaßen an:



Zu dem Rezitativ „Die Engel, welche sich zuvor vor euch, als vor Verfluchten scheuten, erfüllen nun die Luft im höhern Chor" spielen die drei Flöten den Choral. Das Chorterzett „O wohl uns" (Sopran, Alt, Tenor), in welchem dem Alt die Melodie zufällt, wird von den Instrumentalbässen durch das Engelmotiv begleitet, weil es in Bachs Phantasie den Gesang der Engel im „höhern Chor" vorstellt[42].

Die Epiphaniaskantate „Liebster Immanuel" (Nr. 123) gehört zu den herrlichsten Werken Bachscher Mystik. Ihr erster Chor erinnert sehr an den aus der Kantate „Du Hirte Israel" (Nr. 104). „Liebster Immanuel! Liebster Immanuel!" ruft es im Orchester, in dem alle Instrumente in einem fort den Anfang der Melodie:



wiederholen. Es ist als ob ein bittendes Volk sich um den Herrn, dessen Herrlichkeit bei der Taufe soeben offenbar geworden ist, dränge, daß es den Saum seines Gewandes küsse.
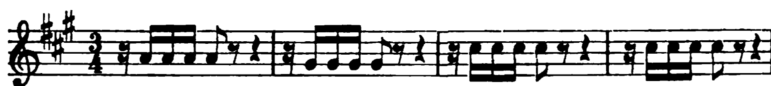
---

[42] Das Motiv findet sich angeführt S. 472. Es ist mit dem identisch, das in der Pastoralsymphonie des Weihnachtsoratoriums auftritt und dort auch noch zur Begleitung des Chorals „Wir singen dir in deinem Heer" verwandt wird, der den Engelsgesang „Ehre sei Gott in der Höhe" beschließt.

Der Text ist wunderbar schön:

„Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,
Du meiner Seelen Heil, komm nur bald!
Du hast mir, höchster Schatz, mein Herz genommen,
So ganz vor Liebe brennt und nach dir wallt.
Nichts kann auf Erden mir Lieb'res werden,
Als wenn ich meinen Jesum stets behalt.“

Nach diesem Chor singt der Tenor das Lied von der „harten Kreuzesreise“, in das die zwei Oboe d'amore ihre ergreifende Klage mischen. Zum Schlusse kommt das fröhliche Marschlied „Laß, o Welt, mich aus Verachtung“, in welchem die Seele der Welt Ade sagt. Wer hier die Bedeutung der Staccato-Achtel in den Bässen und der eilenden Figuren in der Flöte nicht aus andern Partituren kennt, läuft Gefahr, diese Musik falsch wiederzugeben, indem er das fröhlich Drängende in ihr nicht erfaßt und sie rein nach dem Text, der mehr elegisch klingt, deutet.

Ungemein zart muß der erste Chor der Kantate auf den ersten Sonntag nach Epiphanias „Meinen Jesum laß ich nicht“ (Nr. 124) gesungen werden, damit die Läufe der Oboe d'amore concertante, in welche Bach die ganze Innigkeit, mit der er den Text erfaßt, hineingelegt hat, nicht verdeckt werden. In der ergreifenden Arie „Und wenn der harte Todesschlag“ werden die Schrecknisse des Todes dreimal durch das Wort „Ich lasse meinen Jesum nicht“ überwunden. Zu dem Wehegesang der Oboen lassen die Streicher in einem fort den „Todesschlag“ ertönen:



Bei den Worten „Ich lasse meinen Jesum nicht“ setzt er jedesmal aus.

Die volle Wirkung bringt dieses Stück nur dann hervor, wenn die Streicher ihre Sechzehntel wirklich erschreckend, mit schwer lastendem Akzent auf jeder Note, spielen. Das Schlußduett zwischen Sopran und Alt „Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt“ läßt man am besten in mehrfacher Besetzung singen[43].

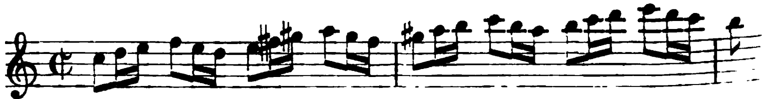
[43] Einfache Duette und Terzette als Endnummern sind für eine Reihe dieser späteren Choralkantaten charakteristisch.

Diese Art der Ausführung dürfte sich ebenfalls für das fröhliche Schlußduett „Wenn Sorgen auf mich dringen" aus der Kantate für den zweiten Sonntag nach Epiphanias „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Nr. 3. Zweite Komposition) empfehlen. Der erste Chor dieses Werkes bringt den Cantus firmus ausnahmsweise im Baß. Aus der schmerzbewegten Instrumentalbegleitung hört man die Seufzer der ersten Violine besonders deutlich heraus:



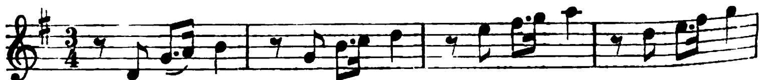
Der marschartige Charakter, den die übrigen Streicher und der Instrumentalbaß diesem Chor verleihen, ist für Bach durch den Text gefordert, da dieser von dem schmalen, trübsalsvollen Weg redet, auf dem wir zum Himmel wandern. In dem trotzigen Basso ostinato des Rezitativs mit Choral „Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut zwingen zu dem ewigen Gut!" wird das Wort „zwingen" abgebildet.

Die hinreißende, vom Freudenmotiv bewegte Begleitung des einleitenden Chores der Kantate auf den dritten Sonntag nach Epiphanias „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" (Nr. 111) läßt erkennen, daß Bach die Worte des schönen Choralverses nicht im Sinne stiller Ergebung, sondern freudigster Glaubenszuversicht auslegt. Der Chor, zu dem die Violinen Läufe wie
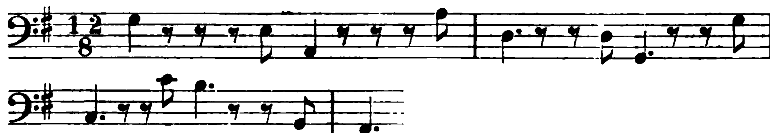


ausführen, muß jubilierend und triumphierend gesungen werden.

Wie ein feierlicher, freudiger Marsch hört sich das Duett für Alt und Tenor „So geh ich mit beherzten Schritten, und wenn mich Gott zum Grabe führt" an. Beim Eintritt der Singstimmen lautet die Begleitung in der ersten Violine:



Die Musiken auf die Marienfeste sind in diesem Zyklus vollständig erhalten. Für Mariä Reinigung ist die Kantate „Mit

Fried' und Freud' fahr' ich dahin“ (Nr. 125) bestimmt. Im ersten Chor vermeint man die müden, unsichern Schritte des Himmelspilgers zu hören. Der Baß besonders gibt sich dieser Schilderung hin:



Die andern Instrumente führen ein ähnliches Motiv abwechselnd mit einer unaussprechliche Seligkeit atmenden Triolenfigur aus. In der schönen Altarie „Ich will auch mit gebrochnen Augen“ hat man fast den Eindruck, als ob Bach die Schilderung des Schreitens fortsetze, nur daß seine Musik jetzt, wie in dem Duett „So geh ich mit beherzten Schritten“ aus der Kantate „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ (Nr. 111), das freudig feste Gehen darstellt.

Sehr bezeichnend für Bachs Tonsprache ist die Begleitung des Rezitativs „O Wunder, daß ein Herz vor der dem Fleisch verhaßten Gruft sich nicht entsetzt!“ Das Sichnichtentsetzen wird für die Instrumente zum Sicherfreuen. Darum lassen sie das Freudenmotiv zu diesem Gesang ertönen:
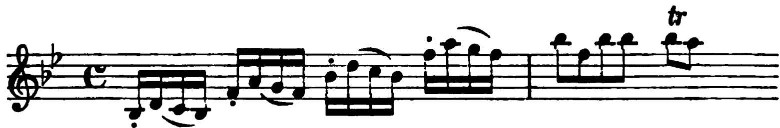


Auch in dieser Kantate wird man das Schlußduett am besten in mehrfacher Besetzung ausführen lassen.

Im ersten Chor der Kantate auf Mariä Verkündigung „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ (Nr. 1) verwendet Bach zwei konzertierende Violinen. Seine Musik gibt den Text ins Mystisch-Überschwengliche gedeutet wieder. Die motivische Benutzung der Themen der einzelnen Choralzeilen spielt in der orchestralen Begleitung eine große Rolle. Auch die Arien — in der letzten verwendet er wieder zwei konzertierende Violinen — sind meisterhaft gearbeitet[44].

[44] In der ersten „Erfüllet, ihr himmlischen, göttlichen Flammen, die nach euch verlangende, gläubige Brust“ möchte man fast meinen, daß der Meister den Eindruck des Waberns und Hin- und Herloderns der Flamme erwecken will.
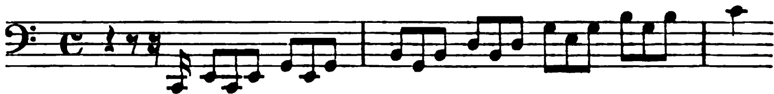
Der gewaltige erste Chor der über das deutsche Magnifikat geschriebenen Kantate auf Mariä Heimsuchung „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10) ruht auf einem Basse, der im Freudenmotiv machtvoll emporstrebt[45]. Die Idee des kühnen Hinaufdrängens beherrscht Bachs Phantasie auch noch in der Arie „Herr, der du stark und mächtig bist", in welcher die erste Violine mit folgendem Lauf frei einsetzt:



Man beachte auch die stolzen Sechzehntelfiguren im Basse.

In dem Basso ostinato der Arie „Gewaltige stößt Gott vom Stuhl" sind die Motive des Falles und der trotzigen Kraft in ein Thema zusammengearbeitet[46]. Das Duett zwischen Alt und Tenor mit dem Cantus firmus des Magnifikat — Bach hat es später als Choralvorspiel herausgegeben (Peters VII, Nr. 42) — verlangt geradezu mehrfache Besetzung der Singstimmen.

Die pomphafte Musik im ersten Chor der Michaeliskantate „Herr Gott, dich loben alle wir" (Nr. 130) erinnert auffällig an die Art der Chöre, die Bach in der ersten Leipziger Zeit schrieb. In der Baßarie „Der alte Drache brennt vor Neid" will er den Hörer den gewaltigen Schlangenleib sehen lassen, der sich in wutvollen Windungen emporrichtet:



Eine gutklingende Wiedergabe dieses von drei Trompeten und der Pauke begleiteten Gesangsstückes dürfte wohl zu den schwersten Problemen gehören, die Bachs Partituren stellen[47].
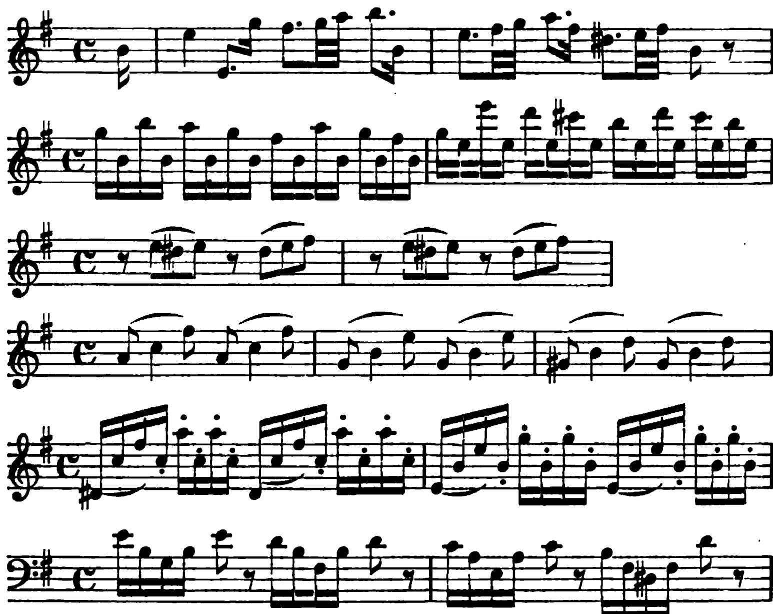
---

[45] Angeführt S. 500.

[46] Zitiert S. 480. Über die Bedeutung der Sechzehntelfiguren der Streicher im Rezitativ „Was Gott den Vätern aller Zeiten" S. 468.

[47] Die schlichte Tenorarie „Laß o Fürst der Cherubinen" lasse man in mehrfacher Besetzung singen, wobei dann die ersten und zweiten Violinen unisono zur Flöte hinzutreten.]
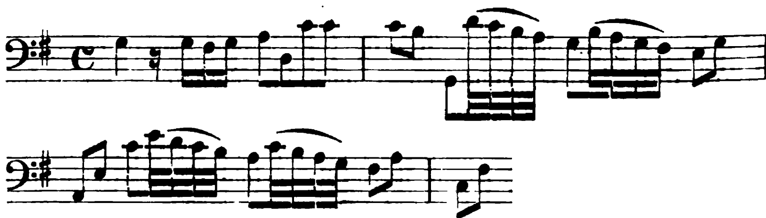
In der Instrumentalbegleitung der Kantate auf das Johannisfest „Christ unser Herr zum Jordan kam" (Nr. 7) hat der Meister die Schilderung, die ihn schon in den Choralvorspielen über diesen Choral[48] beschäftigte, im großen ausgeführt. Die Darstellung des Rhythmus und des Klanges der Bewegung ist so realistisch wie sie nur sein kann. Man sieht große und kleine Wellen; hastende stürzen über die trägeren dahin; bald hell, bald dumpf klingt der Sang der eilenden Fluten; dann wieder wird die Monotonie der gleichmäßig wechselnden Bewegung für einen Augenblick durch das gewaltige Aufrauschen der Grundwogen unterbrochen. Von den Themen und Motiven, durch deren Nebeneinander, Durcheinander und Übereinander Bach das lebhafte Spiel der Wellen so meisterlich wiedergibt, seien als die vornehmsten angeführt:



Das Rezitativ „Merkt und hört, ihr Menschenkinder", das die Verheißungen der Taufe ankündigt und Glauben dafür fordert, ist
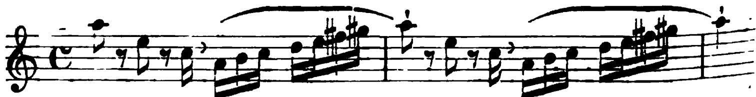
[48] S. 452. Peters VI, Nr. 17 u. 18. S. auch die herrliche Darstellung der eilenden Wellen im ersten Chor der Profankantate „Schleicht spielende Wellen" (B. G. XX[2]).

von einem Thema begleitet, das aus der Vorstellung fester, sicherer Tritte erwachsen ist. Auch hier will Bach, wie in dem Choralvorspiel „Jesus Christus, unser Heiland" (Peters VI, Nr. 30)[49], den unerschütterlichen Glauben an das Wunder des Sakraments darstellen:



Auch in dem großen Chor der Kantate „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (Nr. 26; auf den XXIV. Sonntag nach Trinitatis) führt Bach ein Gemälde aus, dessen Skizze in einem Choralvorspiel über dieselbe Melodie (Peters V, Nr. 1) schon vorliegt[50].

Gewöhnlich tritt die Begleitung in diesem Chor viel zu stark auf, als daß sie das Wogen und Wallen der flüchtigen Nebel wiedergeben könnte. Die beste Wirkung wird erzielt, wenn man die Singstimmen nur schwach besetzt und das Orchester durchweg piano spielen läßt. Das Zeitmaß darf dann bedeutend rascher genommen werden, als es gewöhnlich geschieht. Zu phrasieren ist, wie sich aus der Baßfigur deutlich ergibt:



Besonders achte man darauf, daß das erste Sechzehntel auf dem vierten Taktteil unbetont bleibt. Erhält es auch nur den geringsten Akzent, so ist die Aufwärtsbewegung der Linie gehemmt.

Die beiden Arien sind ebenfalls sehr charakteristisch aufgefaßt und dabei von ausgezeichneter klanglicher Wirkung. In der ersten, „So schnell ein rauschend Wasser schießt, so eilen unsers Lebens Tage", schildert Bach das Eilen etwa wie in dem Anfang des Osteroratoriums „Kommt, eilet und laufet" (B. G. XXI³); in der
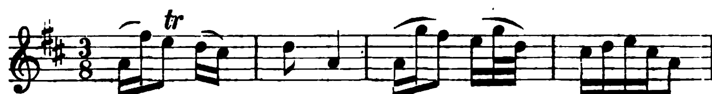
---

[49] S. 454.

[50] Skizze und Ausführung sind auf S. 451 angeführt.

letzten läßt er die Worte „An irdische Schätze das Herze zu hängen ist eine Verführung" durch ein im Freudenmotiv gehaltenes Thema ausdrücken, damit sie zum frohen Lied der Freiheit von der Welt werde. Sobald im Text aber die Worte „rauschen und reißen die wallenden Fluten" und „in Trümmer zerfällt" auftauchen, beeilt sich das Orchester, die angedeuteten Bilder durch entsprechende Motive auszuführen.

Den Text der Septuagesimäkantate „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" (Nr. 92) wollte Picander dem Meister ganz besonders zu Gefallen herrichten und säete daher reichlich Bilder hinein. Er unterbricht die zweite Choralstrophe durch Rezitative, in denen „mit Prasseln und mit großem Knallen die Berge und die Hügel fallen" und die wogenden Wellen angerufen werden. Seine Erwartung, daß Bach diese Anlässe zur Schilderung nicht unbenutzt lassen würde, ist nicht getäuscht worden. Auch in der Arie „Seht, wie bricht, wie reißt, wie fällt, was Gottes starker Arm nicht hält" geht der Komponist freudig auf den vom Textdichter gemachten Vorschlag zur Tonmalerei ein[51].

Sehr charakteristisch ist auch die Baßbegleitung in der Arie „Das Brausen von den rauhen Winden". In der Schlußarie „Meinem Hirten bleib' ich treu, will er mir den Kreuzkelch füllen, ruh' ich ganz in seinem Willen, er steht mir im Leiden bei" drückt Bach die überirdische Heiterkeit in einer Art von vergeistigter Tanzweise aus:



Denselben Geist atmet der erste Chor. Leider tuen die geschmacklosen rezitativischen Erweiterungen der Choralstrophen dieser Kantate starken Eintrag.

Auch das schöne Lied von Hans Sachs, das Bach in der Kantate „Warum betrübst du dich, mein Herz" (Nr. 138; auf den XV. Sonntag nach Trinitatis) behandelt, ist durch die beigefügte Poesie Picanders so entstellt, daß sie ohne Textänderungen überhaupt nicht aufgeführt werden kann. Überdies wirken die rezitati-

[51] Zu diesem Stück siehe S. 474.

vischen Unterbrechungen in den beiden ersten Choralchören auch vom rein musikalischen Standpunkt aus, ohne Rücksicht auf die Qualität der eingeschobenen Sätze, sehr unvorteilhaft. Es ist zu bedauern, daß die schöne, ausdrucksvolle Musik des ersten Chors, in welchem die Choralmotive auch die Instrumentalbegleitung beschäftigen, so verunstaltet worden ist. Zum Schluß wird der Choral ohne Unterbrechungen in einfachem Satze abgesungen, während das Orchester eine reichbewegte Begleitung dazu ausführt[52]. Ihrer Anlage nach steht diese Choralkantate vereinzelt da. Man hat den Eindruck — auch Spitta äußert sich in diesem Sinne —, daß Bach bei der Arbeit etwas planlos vorgegangen ist.

Die Begleitung des ersten Chors der Kantate auf Estomihi „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott“ (Nr. 127) beruht ganz auf dem Feierlichkeitsrhythmus. Man erinnere sich, daß Bach in einer Arie der Kantate „Gelobet seist du Jesu Christ“ (Nr. 91) diese Bewegung anwendet, um den Text „Die Armut, so Gott auf sich nimmt“, der ebenfalls von der göttlichen und menschlichen Natur Jesu handelt, auszudrücken. Die Musik stellt also jedesmal die göttliche Majestät dar. In der Kantate auf Estomihi — da dieser Sonntag die Passionszeit einleitet — ertönt aber der Choral „Christe, du Lamm Gottes“, von Streichern und Bläsern abwechselnd ausgeführt, in die feierlichen Rhythmen hinein.
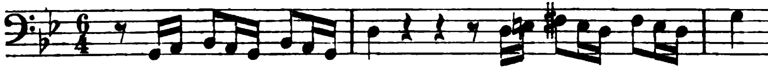
In der Sopranarie „Die Seele ruht in Jesu Händen, wenn Erde diesen Leib bedeckt .... ach, ruft mich bald, ihr Sterbeglocken“ ertönt das Todesgeläute in den Flöten, während die Oboe sehnsüchtig verzückte Weisen dazu bläst. Das weit ausgedehnte Schlußarioso gibt Bach Gelegenheit, die Schrecken des Weltgerichtes und des Weltunterganges in Musik zu entfesseln. Er tut es noch mit derselben Begeisterung wie in den Kantaten der ersten Leipziger Zeit.

Die herrlichen Hauptchöre der Kantaten „Ach lieben Christen seid getrost“ (Nr. 114; auf den XVII. Sonntag nach Trinitatis) und „Mache dich mein Geist bereit, wache, fleh' und bete“ (Nr. 115; auf den XXII. Sonntag nach Trinitatis) ähneln sich auffällig. In beiden drückt Bach den Gedanken des Aufrichtens und Sicherhebens durch

[52] Die schöne Baßarie „Auf Gott steht meine Zuversicht“, die durch das Freudenmotiv begleitet wird, wurde von Bach für das »Gratias agimus« der G dur-Messe (B. G. VIII, S. 178 ff.) benutzt. Der Choral von Hans Sachs findet sich schon im Wittenberger Gesangbuch von 1586.

ein immer wiederkehrendes, kurzes, aufstrebendes Motiv aus, das auch im ersten Chor von „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Nr. 140) eine Rolle spielt:

Kantate: „Ach lieben Christen seid getrost".



Kantate: „Mache dich mein Geist bereit".
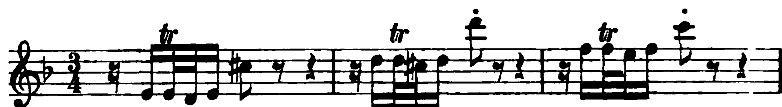


Durch dieses Motiv kommt etwas Helles und Freudiges in die musikalische Darstellung des Textes hinein. Bach führt nur die Worte „bereit" und „getrost" aus und kümmert sich um die fast düstere Grundstimmung, die die Strophen durchzieht, nicht im geringsten. Das ist im ersten Chor der Kantate „Mache dich mein Geist bereit" besonders auffällig. Erwähnt sei, daß wir von ihm noch einen bis zum fünften Takt reichenden andern Anfang besitzen, den Bach dann zugunsten der jetzigen Fassung verwarf[53]. Natürlich müssen diese Chöre in energischem und lebhaftem Zeitmaß ausgeführt werden.
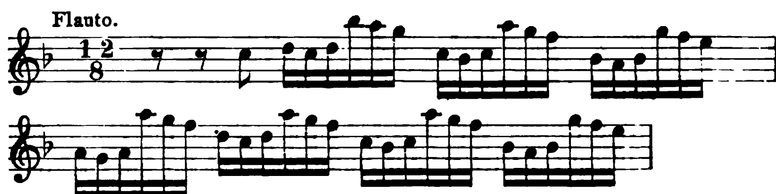
Die Soli beider Kantaten sind von ergreifender Schönheit. In der Arie „Ach schläfrige Seele, wie? ruhest du noch? Ermuntre dich doch!" aus „Mache dich mein Geist bereit" spielt das Orchester ein wiegendes Schlummerlied, in das die warnenden Rufe der Altstimme schauerlich hineintönen. Bei den Worten „Es möchte die Strafe dich plötzlich ereilen" (allegro) malt sich für einen Augenblick erschrecktes Auffahren in den Begleitstimmen; am Schlusse aber, wo vom Schlafe des ewigen Todes die Rede ist, kehrt das Schlummerlied wieder. Eine wunderbare Innigkeit liegt in der Sopranarie „Bete aber auch dabei", für die Bach »Molto Adagio« vorschreibt.

Die Soli von „Ach lieben Christen seid getrost" gehen mehr auf das Charakteristische aus. „Wo wird in diesem Jammertale für meinen Geist die Zuflucht sein?" fragt der Tenor. In der schmerzvollen Flötenbegleitung liegt etwas wie unsicherer, wirrer Flügelschlag:
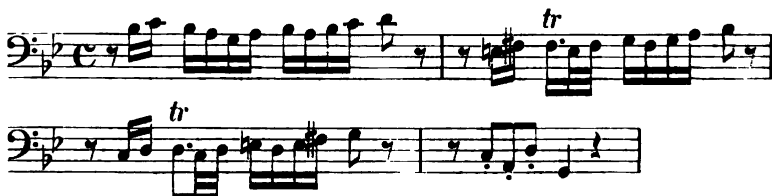
[53] Mitgeteilt B. G. XXIV, Vorrede S. 24.
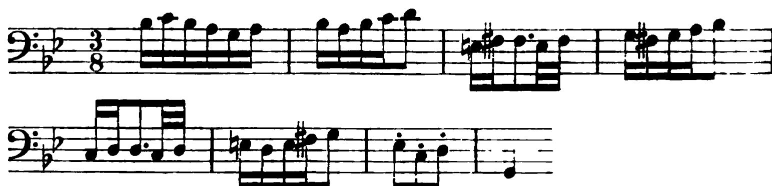


Aber dann, wo die Antwort „Allein zu den Vaterhänden will ich mich in der Schwachheit wenden" erschallt, hat auch die Seele ihre Flugrichtung gefunden. Mit gleichmäßiger, leichter Bewegung der Schwingen gleitet sie durch die Lüfte:



In dem Choral „Kein' Frucht das Weizenkörnlein bringt, es fall' denn in die Erden" symbolisiert der Basso ostinato die auswerfende Bewegung des säenden Armes und das Niederfallen der Körner:



Die Skizze dieser merkwürdigen Figur ist uns noch erhalten. Das Thema fiel Bach ein, während er noch am Eingangschor arbeitete. Aus Angst, es zu vergessen, notierte er es auf einer leeren Zeile der Partitur. Es lautet:



Die malerische Idee ist in diesem Entwurfe also schon vollständig enthalten. In der Verbesserung wird sie aber viel charakteristischer

ausgeprägt. Durch die Wahl der Viervierteltaktart und die zwischeneintretenden Pausen kommt das Abgerissene und Eckige, das für die aus der Ferne gesehene Armbewegung des Sämanns typisch ist, in das Thema hinein. Die Verbesserung besteht für Bach also in einer Steigerung des Realistischen. Für das Wesen seiner Kunst ist diese hier zufällig verfolgbare Umformung eines Themas bezeichnend.
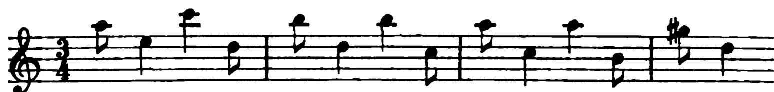
Damit die Aufmerksamkeit des Hörers ja nicht von der malerischen Figur abgelenkt werde, läßt der Meister sonst kein obligates Instrument bei der Begleitung mitspielen. Von guter Wirkung ist es, wenn die Bratschen hier den Continuobaß in der Oktave mitausführen. Der Organist helle die Klangfarbe des Klaviers, auf dem sich seine linke Hand befindet, durch eine oder zwei vierfüßige Stimmen auf. Auch achte man peinlich auf die starke Betonung des Achtels, das den Sechzehntellauf beschließt, da sonst der Sinn der Figur nicht klar wird. Für die Ausführung des Chorals nimmt man am besten ein halbes Dutzend klarer Knabenstimmen.

Die verklärte Musik der Altarie „Du machst, o Tod, mir nun nicht ferner bange" kommt durch den Gegensatz zu dem vorhergehenden, realistisch gehaltenen Stück ganz besonders zur Geltung.

Bei der Aufführung der Kantate „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (Nr. 38; auf den XXI. Sonntag nach Trinitatis) sehe man von der einzigen Arie, die sie aufweist, ab. Die unerträglich schlechte Deklamation zeigt an, daß sie auf Entlehnung beruht. Der erste Chor ist als knappe Choralmotette gearbeitet. Auch das Schlußterzett weist einen motettenhaften Charakter auf. Natürlich ist es vom kleinen Chor, nicht von den Solisten, auszuführen.

Die herrliche Motette über „O Jesu Christ, meins Lebens Licht", die die Ausgabe der Bachgesellschaft als Kantate Nr. 118 anführt, war ursprünglich nicht für die Kirche bestimmt, sondern wurde im Freien, bei Begräbnisfeierlichkeiten, aufgeführt. Deshalb ist sie einzig von Bläsern begleitet. Über das in ihr doppelt verwandte Instrument Lituus ist auch aus Mattheson und Walther nichts genaues zu erfahren. Es ist zu vermuten, daß es in die Familie der Zinken gehörte. Für die Kirche wird man die Begleitung eventuell uminstrumentieren können. Wir besitzen noch eine Partitur dieses Werkes, die Bach für die Wiedergabe im geschlossenen Raum benutzt hat. In dieser ersetzt er das Cornetto und die drei Posaunen durch Streicher, denen sich wohl die Holzbläser anschlossen.

Im ersten Chor der Kantate „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" (Nr. 33; auf den XIII. Sonntag nach Trinitatis) kommt — durch das Freudenmotiv in ununterbrochenen Sechzehnteln — eine sonnige Zuversicht zum Ausdruck. Einige kraftvolle Schrittmotive, die in der Begleitung auftreten, sollen wohl die Glaubensfestigkeit versinnbildlichen. Vielleicht sind sie durch den Satz „Allein zu dir, Herr Jesu Christ, mein' Hoffnung steht auf Erden" in besonderer Weise bedingt. Das am schärfsten ausgeprägte hat folgende Gestalt:
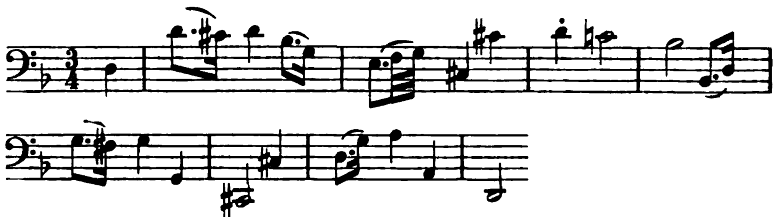


Eine Abwandlung desselben in das Unsichere und Kraftlose führt die Violine in der Arie „Wie furchtsam wankten meine Schritte" durch, wozu die übrigen Streicher ihre pizzicati im Marschrhythmus ertönen lassen:



Natürlich sind in diesem Thema die synkopierten Achtel und nicht die starken Taktteile zu betonen, da sonst der malerische Sinn der Bewegung ganz verwischt wird[54].

In der Baßarie „Bald zur Rechten, bald zur Linken lenkt sich mein verirrter Schritt" aus der Kantate „Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn" (Nr. 96; auf den XVIII. Sonntag nach Trinitatis) beschreibt Bach das taumelnde Gehen durch entsprechende Tonschritte:



[54] Das Schlußduett ist in mehrfacher Besetzung der Singstimmen wiederzugeben.
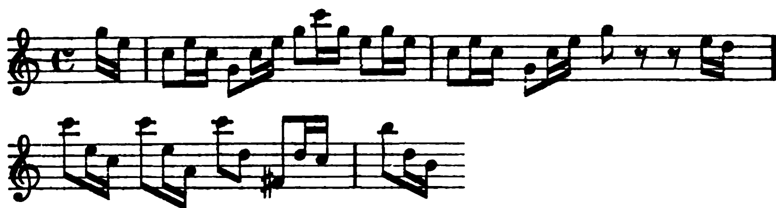
Bei den Worten „gehe doch mein Heiland mit" verstummt die stolpernde Begleitung in allen Stimmen, um durch einen zarten kurzen Marsch ersetzt zu werden. Der Chor dieser Kantate ist von hervorragender Schönheit. Er erhält ein eigentümliches Gepräge durch die von Flauto piccolo und Violino piccolo ausgeführte reichbelebte Sechzehntellinie, die sich über dem Ganzen ausspannt. Ausnahmsweise liegt der Cantus firmus im Alt.

Der erste Chor der Sexagesimäkantate „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort" (Nr. 126) stellt die zuversichtliche Freudigkeit dar. Neben dem Freudenmotiv [Notenbeispiel] durchzieht noch eine absteigende Sechzehntelfigur die Begleitung. Sie erinnert stark an die, welche in der Michaeliskantate „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) das Hinuntersinken des besiegten höllischen Heeres darstellt. In der Sexagesimäkantate hat das Motiv eine ähnliche dichterische Bedeutung. Das ergibt sich aus der Tatsache, daß die Bässe den Schluß des Satzes „die Jesum Christum, deinen Sohn, stürzen wollen von seinem Thron" in dieser Sechzehntelfiguration wiedergeben.

Die Baßarie „Stürze zu Boden, schwülstige Stolze" wird von einem Thema begleitet, das aus zwei Motiven besteht. Das erste drückt das Stürzen aus; das zweite, in aufsteigender Bewegung, malt die gewaltige Anstrengung des Wiederaufrichtens, dem dann durch einen neuen Sturz ein Ende gesetzt wird[55]. Wie so oft, bringt Bach auch in dieser realistisch gehaltenen Kantate ein Stück, das die vergeistigte Musik vertritt. Das Duett der beiden Oboen in der Tenorarie „Sende deine Macht von oben" nimmt sich aus wie ein im höheren Chor gesungener Preis auf die himmlische Güte.
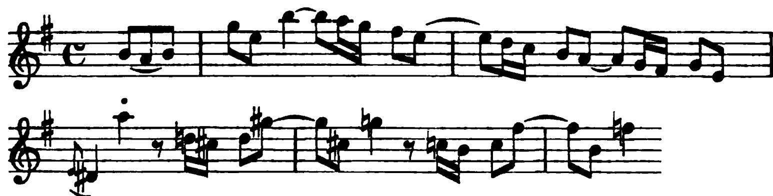
Geradezu mystisch mutet die weiche Triolenbewegung an, die den großen Eingangschor der Kantate „Schmücke dich, o liebe Seele" (Nr. 180; auf den XX. Sonntag nach Trinitatis) durchzieht. Man fühlt es der Komposition an, daß der Meister eine seiner Lieblingsmelodien bearbeitet. In lebhaftem Kontrast zu diesem sinnigen Chor steht die Tenorarie „Ermunt're dich, dein Heiland klopft, ach öffne bald!", in welcher die Flöte die freudige Hast durch eine äußerst lebendige Bewegung im Freudenmotiv darstellt:

[55] Das Thema findet sich S. 474 zitiert.
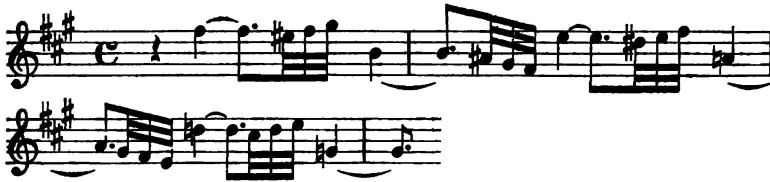


Zum Lobgesang des Soprans „Lebenssonne, Licht der Sinnen“ flutet die Orchesterbegleitung wie in majestätischen Wellen einher.

Der erste Chor der Kantate „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Nr. 178; auf den VIII. Sonntag nach Trinitatis) wird vom Orchester im Feierlichkeitsrhythmus begleitet. In den Soli tritt die malerische Auffassung des Textes fast allzu stark hervor. Die Begleitung der Baßarie „Gleichwie die wilden Meereswellen“ verläuft in aufgeregt wogenden Linien; der Choral „Auf sperren sie den Rachen weit“ wird von einem Motiv begleitet, das die genaue Umkehrung desjenigen ist, das in dem Arioso der Matthäuspassion „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“ auftritt; in der Tenorarie „Schweig' nur, taumelnde Vernunft“ kommt es dem Meister hauptsächlich darauf an, das Taumeln durch Figuren, wie:
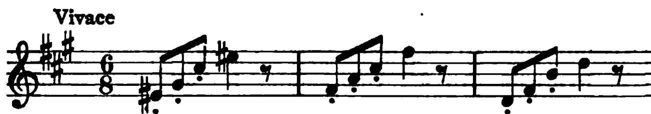


möglichst drastisch herauszubringen.
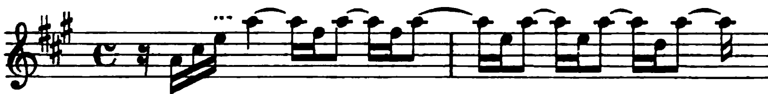
Wie stark das Malerische die Erfindung Bachs in diesen späteren Kantaten bestimmt, ersieht man auch aus der Kantate „Wohl dem, der sich auf seinen Gott“ (Nr. 139; auf den XXIII. Sonntag nach Trinitatis). In der Arie „Das Unglück schlägt um mich ein zentnerschweres Band; doch plötzlich erscheinet die helfende Hand; mir scheint des Trostes Licht von weitem“ treten nacheinander drei Hauptmotive auf. Das erste versinnbildlicht die Umschlingungen durch das zentnerschwere Band:



Das zweite stellt die rettende Hand dar, die den Gesunkenen in die Höhe reißt:



Das dritte symbolisiert die flackernde Flamme des in der Ferne auftauchenden Lichtes:

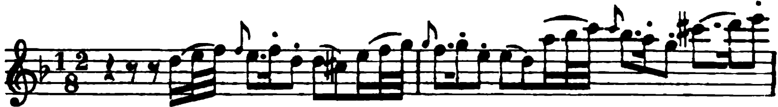


Dieses dritte Motiv tritt schon in dem Vorspiel der Arie auf; mit ihm schließt auch das Stück.

Zu bemerken ist, daß die einseitig malerische Tendenz des alternden Bach sich nicht nur in der Erfindung der Themen bemerkbar macht: fast noch stärker tritt sie in dem Umstand zutage, daß er gar keine musikalische Durchführung derselben mehr unternimmt, sondern in dem fortwährenden Wiederholen des Motivs volle Befriedigung findet.

Die Kantate „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" (Nr. 101; auf den X. Sonntag nach Trinitatis) gehört zu denen, die durch die allzu geschmacklos in den Choraltext eingeschobenen rezitativischen Stücke stark entstellt sind. Dem Meister selber kam die Niederträchtigkeit dieses Textes nicht zu Bewußtsein. Er hat ihn mit außerordentlicher Hingebung bearbeitet. Zum Glück ließ Picander die erste Strophe unberührt. Bach behandelt sie in einer Doppelmotette. Die eine, über freie Themen ausgeführt, fällt dem Orchester zu; die andere, über die herrliche Melodie „Vater unser im Himmelreich", wird vom Chor wiedergegeben. Man möchte wünschen, daß uns von Bach mehrere Choralchöre von diesem Typus erhalten wären. Das Thema, von welchem das Schlußduett „Gedenk an Jesu bittern Tod; nimm, Vater,

deines Sohnes Schmerzen" begleitet wird, ist seiner Uridee nach dem seufzenden und schluchzenden Thema der Arie „Erbarme dich" aus der Matthäuspassion verwandt. Es ist auch der angegebenen, sehr lehrreichen Phrasierung wegen interessant:



Der erste Chor der Kantate „Ach Gott vom Himmel sieh darein" (Nr. 2; auf den II. Sonntag nach Trinitatis) ist als einfache Motette gehalten. In der Arie „Tilg, o Gott, die Lehren, so dein Wort verkehren" wird die Verkehrtheit auf echt Bachsche Art dargestellt. Die Musik der Schlußarie scheint auf Entlehnung zu beruhen.

Auch die schöne Musik der Tenorarie „Tröste mir, Jesu, mein Gemüte" in der Kantate „Ach Herr, mich armen Sünder" (Nr. 135; auf den III. Sonntag nach Epiphanias) ist wohl nicht ursprünglich für diesen Text erfunden, da sonst die Deklamation sicher anders ausgefallen wäre. In der Baßarie „Weicht all' ihr Übeltäter, weicht!" wird das Davonstürzen in einer Weise dargestellt, die sowohl malerisch als musikalisch vollendet ist[56]. Der erste Chor — über die Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden" — wirkt durch seine wunderbare Schlichtheit. Ausnahmsweise liegt der Cantus firmus im Baß. Das Orchester beschäftigt sich nur mit einem aus den ersten Noten der Melodie gebildeten Motiv, als wiederholte es in einem fort die Worte „Ach Herr! mich armen Sünder".

An den Soli der Kantaten aus der letzten Zeit fällt neben einer gewissen Länge noch die Art der Instrumentalbegleitung auf. Sehr selten, daß Bach hierzu das Orchester verwendet; gewöhnlich begnügt er sich mit einem oder zwei Soloinstrumenten und dem Continuo. Typisch sind in dieser Hinsicht die mannigfachen Soli der Kantate auf den XI. Sonntag nach Trinitatis „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (Nr. 113). Der zugehörige Chor ist äußerst einfach gehalten; die Stimmen singen den nicht weiter figurierten Choral unter Orchesterbegleitung ab.

[56] Das Hauptthema dieses interessanten Stückes findet sich auf S. 478 angegeben.

Der Anfang des Chorales, den Bach in der Kantate auf den XIV. Sonntag nach Trinitatis „Jesu, der du meine Seele" (Nr. 78) behandelt, lautet:

„Jesu, der du meine Seele
Hast durch deinen bittern Tod
Aus des Teufels finstrer Höhle
Und der schweren Seelennot
Kräftiglich herausgerissen . . . . ."

Den bittern Tod und die Seelennot stellt Bach durch ein Thema über den bekannten chromatischen Gang dar:

Das kräftigliche Herausreißen aus des Teufels finstrer Höhle versinnbildlicht er durch die Figur:

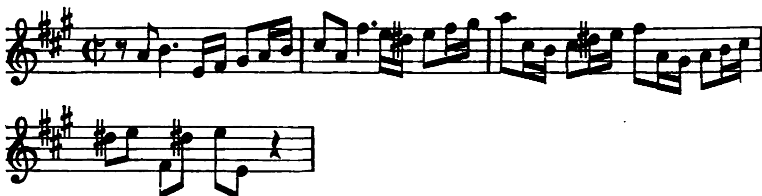
Auf diesen beiden Themen erbaut sich das ganze Stück. Das außerordentlich reiche Detail macht diesen Chor zu einem der ausdrucksvollsten, die Bach überhaupt geschrieben hat.

Die schönen Soli dieser Kantate weisen auch eine beträchtliche Länge auf. In dem Duett „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" läßt der Baß es sich natürlich nicht nehmen, dem Text entsprechend einherzutrippeln.

Die späteste Kantate Bachs, die wir zeitlich bestimmen können, ist „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" (Nr. 116). Ihre beiden Rezitative enthalten Anspielungen auf schwere Kriegsdrangsale. „So strecke deine Hand auf ein erschreckt geplagtes Land, die kann der Feinde Macht bezwingen und uns beständig Frieden bringen" heißt es am Schluß der zweiten. Es kann sich hier nur um die preußische Invasion im Herbst 1744 handeln. Die Kantate wurde am XXV. Sonntag nach Trinitatis, der in jenem Jahre auf den 15. November fiel, aufgeführt.

Man fühlt der Musik die tiefe Ergriffenheit an, in der Bach sie geschaffen hat. Eine ganze Welt von Schmerz liegt in der

Altarie „Ach unaussprechlich ist die Not“ und dem Terzett „Ach wir bekennen unsre Schuld“. Aber seine Glaubensfreudigkeit verläßt den Meister auch in diesen trüben Tagen nicht. Im ersten Chor führt das Orchester ein frohbewegtes, aufstrebendes Motiv durch, das an jenes aus der Kantate „Ach lieben Christen, seid getrost“ (Nr. 114) erinnert:



Zu dieser Begleitung sang der Chor der betrübten Gemeinde das Lied vom Friedefürst, der ein starker „Nothelfer“ ist. Verstanden die Leipziger an jenem Sonntag, was ihnen der Kantor von der Orgelempore herunter predigte?

XXXV. Die Wiedergabe der Kantaten und Passionen.

Über die Art, wie die Bachschen Vokalwerke wiederzugeben sind, besteht zurzeit ein lebhafter Kampf, der sich darum dreht, ob man die Passionen und Kantaten nach der Originalpartitur aufführen soll, oder ob eine mehr oder weniger eingreifende moderne Überarbeitung derselben angezeigt sei.

Vielleicht nimmt diese Diskussion das Interesse allzusehr gefangen, so daß einer ganz außerhalb davon stehenden, elementaren Frage nicht die Beachtung zuteil wird, die ihr zukommt. Gemeint ist die Phrasierung.

Wenn die Zeit drängte und Bach die Orchesterpartien nur einer flüchtigen Durchsicht unterziehen konnte, so trug er wohl die Phrasierung, nicht aber die dynamischen Vorschriften ein. Die Phrasierung war ihm sogar wichtiger als die Korrektheit der Stimmen. Manchmal zeichnet er seine Bindebogen ein und läßt falsche Noten,

die ihm bei einigermaßen sorgfältigem Überlesen hätten auffallen müssen, ruhig stehen[1].

Bei unsern Aufführungen wird auf die Phrasierung eine viel zu geringe Sorgfalt verwandt; die meisten Dirigenten sind auf ihre Bedeutung noch nicht hinreichend aufmerksam geworden, um ihre richtige Beobachtung von den Instrumentisten zu verlangen. Weil sie bei der Mehrzahl der Kantaten keine Phrasierungsvorschriften antreffen, meinen sie, daß Bach in dieser Hinsicht keine besonderen Anforderungen stelle, und daß man ihm Genüge tue, wenn man die Noten nur in irgend einer anständigen Weise aneinanderreihe. Selbst wenn eine Kantate aufgeführt wird, in der die Stimmen mit Bindebogen von des Meisters Hand übersät sind, glauben Spieler und Dirigent sehr oft seine Vorschriften zu befolgen, wo sie das von ihm tatsächlich Geforderte in keiner Weise zur Geltung bringen.

Erst die Bachsche Phrasierung bringt Leben und Bewegung in seine Themen und Tonperioden. Sie hat ihre besondere Eigenart. Wird diese nicht beachtet, und tritt an die Stelle der authentischen irgend eine allgemeine, auf jede Musik anwendbare Phrasierung, so bekommt das Tongebilde etwas eigentümlich Träges und Zähes. Die Farbe verblaßt; die Linien verwischen sich; der Hörer kann die einzelnen Stimmen nicht mehr verfolgen; er hört ein unentwirrbares, ermüdendes Durcheinander; der lebendige Eindruck des Werkes ist dahin.

Wenn man nur die eine oder andere Kantate mit Bachs Bindebogen zu Gesicht bekommt, so kann man sich unmöglich über die Tragweite der vorgezeichneten Phrasierung klar werden. Dazu gelangt man erst durch den Einblick in eine ganze Reihe von Werken, deren Stimmen er genau revidiert hat. Es sind vor allem: die Brandenburgischen Konzerte; die Matthäuspassion; die H moll-Messe; das Weihnachtsoratorium; das Osteroratorium. Von den Profankantaten kommen besonders in Betracht: „Phöbus und Pan", „Schleicht, spielende Wellen" und „O holder Tag".

Von den Kirchenkantaten seien genannt:

„Wer sich selbst erhöhet" (Nr. 47); „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105); „Liebster Gott, wann werd' ich sterben"

[1] So in den Kantaten „Christus, der ist mein Leben" (Nr. 95) und „Ich bin ein guter Hirt" (Nr. 85).

(Nr. 8); „Ach Gott, wie manches Herzeleid“ (Nr. 58); „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (Nr. 60); „Ich habe genug“ (Nr. 82); „Ich will den Kreuzstab“ (Nr. 56); „Christus, der ist mein Leben“ (Nr. 95); „Ihr werdet weinen und heulen“ (Nr. 103); „Erfreut euch, ihr Herzen“ (Nr. 66); „Bleib bei uns“ (Nr. 6); „Am Abend aber desselbigen Sabbats“ (Nr. 42); „Es wartet alles auf dich“ (Nr. 187); „Süßer Trost, mein Jesus kommt“ (Nr. 151); „Liebster Jesu, mein Verlangen“ (Nr. 32); „Meine Seufzer, meine Tränen“ (Nr. 13); „Christ unser Herr zum Jordan kam“ (erster Chor; Nr. 7); „Nimm von uns, Herr“ (Nr. 101)[2].

Wer diese Werke, oder einige von ihnen, aufmerksam studiert, fühlt sich in eine ganz neue Welt der Notenzusammenhänge und Notenaufeinanderfolge versetzt. Ein bisher ungeahnter Reichtum von Tonkombinationen tut sich vor ihm auf. Das Wunderbarste daran aber ist, daß die Mannigfaltigkeit sich nicht als die Mannigfaltigkeit der Zufälle und Einfälle offenbart, sondern aus der Begegnung gewisser Grundanschauungen über den Zusammenschluß der Notenkomplexe in einer längeren Tonperiode entsprungen scheint.

So charakteristisch und eigenartig diese Phrasierung anmutet, so natürlich ist sie, wenn man auf ihr Wesen zurückgeht. Sie entstammt der Vorstellung der natürlichen Führung des etwas locker gespannten Bogens. Charakteristisch für Bach ist, daß er sie auch den Bläsern zumutet, wie er sie ja auch vom Klavier und der Orgel bis zu einem gewissen Grade verlangt.

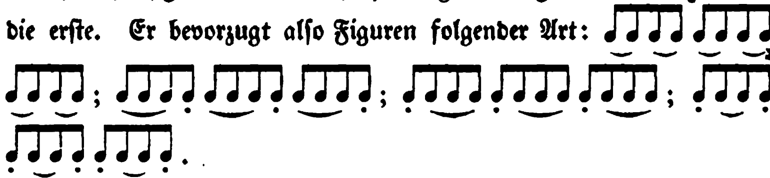
Der erste Grundsatz[3], den man aus den von Bach revidierten Stimmen herausliest, geht dahin, daß seine Phrasierung durchweg Auftaktcharakter an sich trägt. Statt den starken Taktteil mit den Noten der folgenden schwachen Taktteile in eine Gruppe zu fassen, verbindet er diese mit dem folgenden starken Taktteil. Ganz allgemein gefaßt, besagt dieses Axiom, daß bei Bach die betonte Note meistens nicht der Anfang, sondern das Ende eines Tonkomplexes ist. Die sonst gewöhnliche Bindung ♫♫ ♫♫ ist bei ihm

[2] In diesen Kantaten sind natürlich nicht alle Nummern in derselben Weise mit Phrasierungsangaben versehen.

[3] Die allgemeinen Prinzipien der Bachschen Phrasierung sind in dem Kapitel über die Wiedergabe der Klavierwerke S. 338 ff entwickelt.

fast Ausnahme; die sonst ungewöhnliche Regel.

Auch die andern möglichen Gruppierungen der vier Noten sind bei ihm häufiger als die einfache Angliederung der drei letzten an die erste. Er bevorzugt also Figuren folgender Art:



Beispiele für diese Grundregel anzuführen, ist nicht nötig; wer einige der oben angegebenen Kantaten durchblättert, hat deren gleich einige Dutzend vor Augen und versteht dann zugleich, warum die gewöhnliche Phrasierung nicht anders kann als Bachs Musik entstellen.

Die zweite Regel läßt sich dahin formulieren, daß die Intervalle, welche die natürliche Notenfolge unterbrechen, aus der Bindung herausfallen und abgestoßen zu spielen sind, gleichviel ob sie die Periode eröffnen oder schließen. Als typische Beispiele seien angeführt:

Ratswahlkantate: „Wir danken dir, Gott" (Nr. 29). Arie.
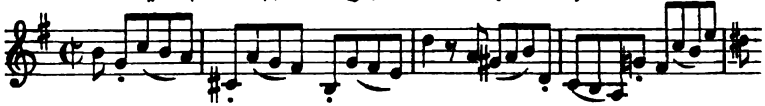


Kantate: „Ich habe genug" (Nr. 82). Arie.

Profankantate: „Preise dein Glücke" (B. G. XXXIV). Arie.
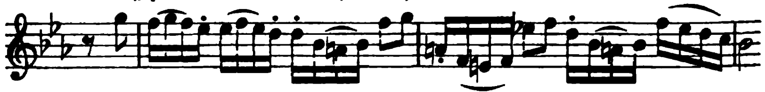
Sehr lehrreich sind Beispiele, wo die Phrasierung sich in demselben Satz ändert, weil das charakteristische Intervall an eine andere Stelle rückt:

Kantate: „Süßer Trost, mein Jesus kommt“ (Nr. 151). Arie.



Nicht minder wichtig ist es, zu beobachten, daß wenn ein größeres Intervall in einer nach einem bestimmten Prinzip gegliederten Tonfolge auftritt, es sich der Phrasierung, die es vorfindet, nicht unterwirft, sondern sie umwirft:

Kantate „Herr wie du willt“ (Nr. 73). Arie.



Kantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“ (Nr. 8). Arie.



Kantate: „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden“ (Nr. 47). Arie.
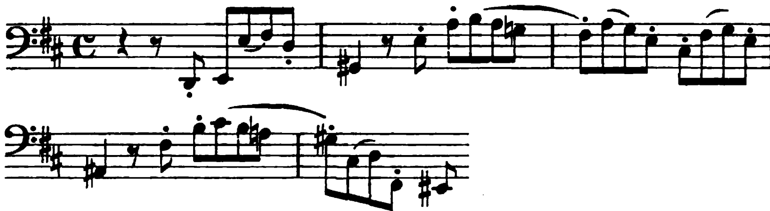


Diese Beispiele sind darum so wichtig, weil ein moderner Instrumentist, wenn man sie ihm ohne Phrasierungsangabe vorlegte, sie ohne weiteres nicht so, sondern nach dem entgegengesetzten Prinzip — mit Bindung des größten Intervalls — spielen würde, so daß ein Dirigent den Cellisten, die ihn wegen der Phrasierung eines Laufes interpellierten, zurufen konnte: „Das Gegenteil von dem, was Sie sich denken, dann ists richtig“.

Beim Studium der von dem Meister revidierten Stimmen erkennt man auch, wie sinnlos die als Bachisch ausgegebene „Überlieferung“ ist, daß bei nicht zu rascher Bewegung die einzelnen Noten der Instrumentalbässe voneinander abgehoben werden sollen, damit sie deutlich herauskommen. In dieser Art sind nur gewisse Bässe, die aus regelmäßiger Viertel- oder Achtelbewegung in natürlicher Notenfolge bestehen, wiederzugeben, besonders in Stücken, deren Musik ein Gehen oder Laufen ausdrückt. Gewöhnlich wird Bach in solchen Fällen die Stakkatopunkte für die ersten Takte einzeichnen

oder »staccato sempre« vorschreiben. Im allgemeinen aber verlangt er für den Baß eine so lebendige Gliederung der Tonlinie, wie für die andern Stimmen. Man kann sagen, daß der Phrasierung im Basse eine fast noch größere Wichtigkeit zukommt, als in den andern Stimmen. Wenn die Baßfigur den meisten Hörern verloren geht, so liegt dies gewöhnlich daran, daß sie nicht phrasiert, wie Bach sie erdachte, sondern als eine charakterlose Tonfolge wiedergegeben wird.

Was der Meister von seinen Bässen verlangt, kann man aus der Arie der Matthäuspassion „Blute nur" ersehen. Im Anfang des Mittelsatzes schreibt er ihnen folgendes vor:



In Motiven von der Formel [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel] sind die Schlußachtel oder Schlußviertel gewöhnlich voneinander abzutrennen.

Bei Figuren, denen der Rhythmus [Notenbeispiel] zugrunde liegt, muß man genau unterscheiden, um welche Form desselben es sich handelt[4]. Der Feierlichkeits- und Affektrhythmus gehören so phrasiert, daß die kurze Note schwer betont und zur folgenden langen gezogen wird. Also: [Notenbeispiel]. Ist es jedoch ein Lieblichkeits- oder Friedensmotiv, so wird die kurze Note ganz unbetont gehalten und zur vorhergehenden gezogen. Also: [Notenbeispiel]

In dreiteiligen Taktarten findet sich die gewöhnliche Phrasierung, die die unbetonten Noten in gleichmäßiger Folge an die vorhergehende betonte anschließt — [Notenbeispiel] — verhältnis-

[4] Über die verschiedenen Arten des Rhythmus [Notenbeispiel] und ihre Bedeutung siehe S. 484 ff.

mäßig häufiger als in den vierteiligen; nichtsdestoweniger kommt anderen Kombinationen, wie z. B. 3/8 … ; … | …; 6/8 … ; … ; … ; … ; … eine große Bedeutung zu.
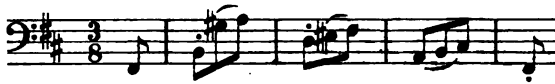
Eine Eigentümlichkeit der Figuren in dreiteiligen Taktarten besteht darin, daß Bach hier innerhalb der Bindungen viel häufigere und viel größere Stakkatounterbrechungen auftreten läßt als in Viervierteltaktarten. Sein Verfahren hierbei sei durch folgende Beispiele veranschaulicht:

Kantate: „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden“ (Nr. 47).
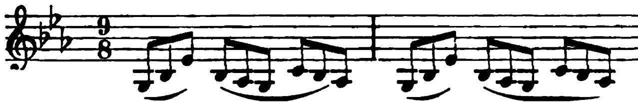
Kantate: „In allen meinen Taten“ (Nr. 97). Arie.

Kantate: „Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“ (Nr. 101). Arie.

Ferner fällt auf, daß Bach in den dreiteiligen Taktarten sehr oft Verschiebungen der Phrasierung eintreten läßt, als müßte eine Monotonie gebrochen werden, die seine Tonfiguren lähmen könnte. Am meisten kommt es ihm auf die Abwechslung im Baß an. Der Normalbewegung … setzt er im Baß der Arie „Jede Woge meiner Wellen“ aus „Schleicht, spielende Wellen“ (B. G. XX[2]) die andere … entgegen; im Baß der Arie „Fromme Musen“ aus der Profankantate „Tönet ihr Pauken“ (B. G. XXXIV) ist die Normalbewegung der andern gegenüber sogar unterlegen:
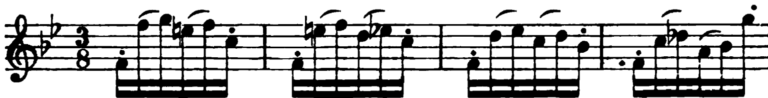


Die Phrasierungsverschiebungen, die er in den Oberstimmen anwendet, bewegen sich nicht in so scharfen Gegensätzen, sind aber desto reicher und interessanter. In einer von der Solovioline begleiteten Arie der Profankantate „Der zufriedengestellte Äolus" (B. G. XI^2) schreibt der Meister abwechselnd , und vor; in der Arie „Seht was die Liebe tut" aus „Der Herr ist mein getreuer Hirt" (Nr. 85) läßt er die sechs letzten Achtel den drei ersten gegenüber sich zusammenschließen:



Die Intention ist so fein, daß die Instrumentisten sie gewöhnlich nicht beachten, sondern einfach drei gleichmäßig aneinandergereihte Triolen wiedergeben.

Stark hervortretend ist der Antagonismus zwischen dem natürlichen Taktrhythmus und dem Phrasierungsrhythmus in den Läufen der Altarie aus der Kantate „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187):
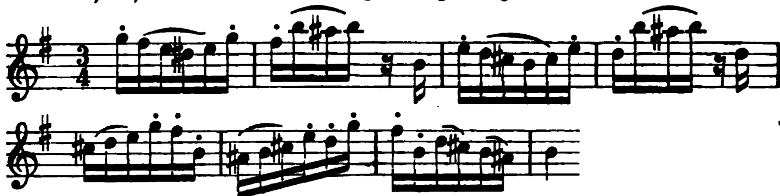


Von der reizvollen Mannigfaltigkeit in der Phrasierung, mit welcher Bach der Eintönigkeit der dreiteiligen Taktarten zu begegnen sucht, mögen folgende Beispiele ein Bild geben:

Profankantate: „Schleicht, spielende Wellen" (B.G. XX^2). Arie mit Solovioline.

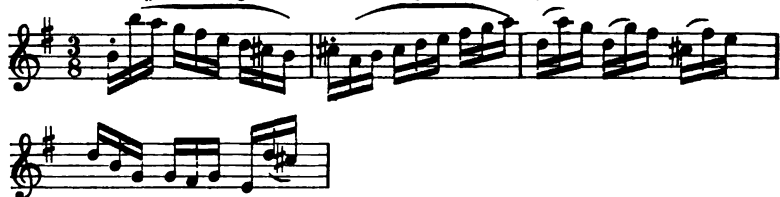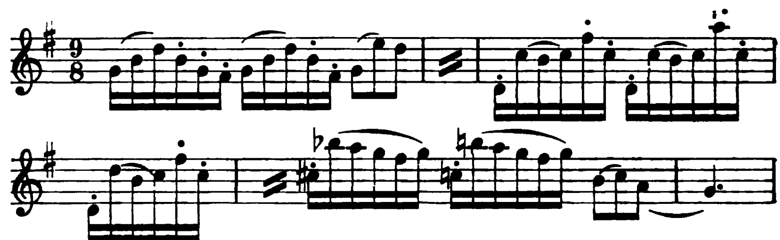




Weihnachtsoratorium: Arie mit Flötenbegleitung.



Kantate: „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32). Arie.
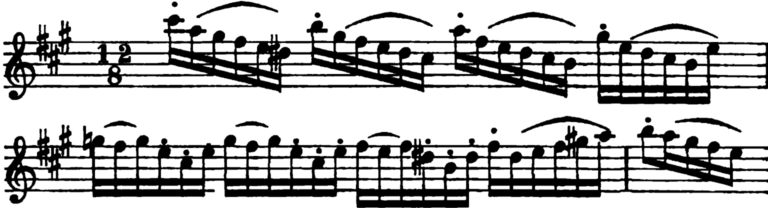


Eine Häufung von Varietäten in der Phrasierung weist das Vorspiel einer Arie aus der Kantate „Lobe den Herrn" (Nr. 137) auf, aus dem drei Takte angeführt seien[5]:
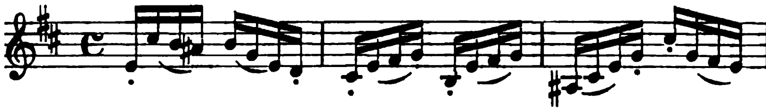


Auch im Zwölfachteltakt, dieser merkwürdigen Vereinigung von Drei- und Viergliedrigkeit, bringt Bach die Verschiebung in der Phrasierung häufig zur Anwendung:

[5] Für das Studium der Bachschen Phrasierung in dreiteiligen Taktarten sei besonders die Profankantate „Schleicht, spielende Wellen" (B. G. XX[2]) empfohlen.
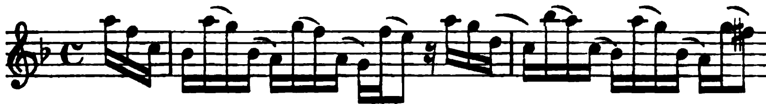
Kantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8). Baßarie.
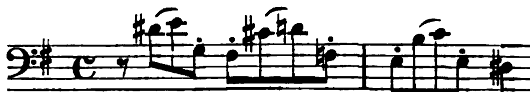


In den Viervierteltaktarten macht Bach keinen so ausgedehnten Gebrauch von Phrasierungsverschiebungen. Sie kommen allerdings noch häufig genug vor, wie man aus der Altarie „Schließe mein Herze" im Weihnachtsoratorium erkennen kann; in der Stimme der Solovioline figurieren hier Taktfolgen wie:



Im allgemeinen aber verwendet er im Viervierteltakt nur die einfache Differenzierung der Bindungen und die natürliche Abwechslung von staccato und legato. Man bemerke aber, wie fast jeder Bindebogen und jeder Punkt, den er anbringt, das Bestreben verfolgt, die Freiheit der Tonfiguren dem Taktmetrum gegenüber zu wahren und die starken Taktteile zu entwerten. Typisch für diese Tendenz ist die Gegentonbindung, die er in einer Arie der Kantate „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Nr. 58) vorschreibt:



Denselben Zweck verfolgen gewisse Phrasierungen, die regelmäßig zwischen staccato und legato abwechseln. Eine sehr bezeichnende findet sich in einer Arie der Kantate „Schweigt stille, plaudert nicht" (B. G. XXIX):



Zu den Stücken, an denen man die Abwechslung von legato und staccato am besten studieren kann, gehören die Arien „Blute nur, du liebes Herz“ und „Gebt mir meinen Jesum wieder“ aus der Matthäuspassion. Den ganzen Reichtum Bachscher Mischungen zwischen Bindung und Trennung in Sechzehntelläufen offenbart die Orchesterbegleitung des ersten Chores von „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“ (Nr. 7).

Ganz allgemein läßt sich sagen, daß einzelne Noten, die den natürlichen Fluß des Satzes unterbrechen, meistens staccato zu spielen sind, besonders wenn sie in bedeutenden Intervallenschritten auftreten. Bilden sie eine größere Gruppe für sich, so wird innerhalb derselben mit staccato und legato abgewechselt.

Ob in Rhythmen von der Formel $\frac{2}{4}$ ♪ ♩ ♬ | ♪ ♩ ♬ die zweite Note mit der ersten zu binden oder von ihr abzusetzen ist, ergibt sich jedesmal aus der Natur des Motivs. In der Arie „Schlummert ein“ aus „Ich habe genug“ (Nr. 82) läßt der Meister spielen:



Der Solovioline im Laudamus te der H moll-Messe schreibt er aber vor:



Bilden die beiden ersten Noten ein großes oder auffälliges Intervall, so werden sie in der Regel wohl ungebunden zu spielen sein.

Im allgemeinen wird man bemerken, daß die Bindebogen und Stakkatopunkte des Meisters darauf ausgehen, das rhythmisch Eigentümliche und Auffällige in der Aufeinanderfolge der Noten so stark wie möglich zur Geltung zu bringen; die gewöhnliche Phrasierung würde eher eine Milderung des — nach ihren Begriffen — allzu Charakteristischen erstreben.

Wer es einmal unternommen hat, an der Hand der Angaben des Meisters in das Wesen seiner Phrasierung einzudringen, bringt es nicht mehr über sich, den Instrumentisten unphrasierte Stimmen aufzulegen, sondern versucht, sinngemäße Bindung und Trennung in die Werke, die uns ohne authentische Bogen und Punkte über-

liefert sind, einzutragen. Die Aufgabe ist mühevoll und langwierig, aber der Lohn groß.

Unlösbaren Fragen begegnet man dabei nicht so oft, wie man erwarten würde, da man bei einigem Nachforschen in den phrasierten Originalstimmen immer eine Reihe von Analogien antrifft, die den dunklen Fall aufklären. Bei diesem Suchen und Vergleichen wird man erst gewahr, wie in Bachs Phrasierung alles überlegt und begründet ist. Seine Bogen und Punkte erklären sich immer aus dem Zusammenwirken der Rhythmen und Intervalle; in steigendem Maße gelangt man dazu, seine Phrasierung als „notwendig" zu empfinden, wobei man dann auch in der Abwechslung Regeln entdeckt. Daß er im Christe eleison der Hmoll-Messe bald [Notenbeispiel], bald [Notenbeispiel], bald [Notenbeispiel], bald [Notenbeispiel] vorschreibt, erscheint nur dem verwunderlich, der dieses Stück allein vor Augen hat; wer die analogen Fälle zusammenträgt, bemerkt bald, daß der Meister, ohne sich selber untreu zu werden, in keinem Takte hätte anders phrasieren können, als er es getan hat. Ebenso ist nicht schwer zu entdecken, warum er im Et in spiritum sanctum aus der Hmoll-Messe bald [Notenbeispiel], bald [Notenbeispiel] vorschreibt. Auch über die Gründe, die ihn bewegen in einem Stück einmal [Notenbeispiel], ein andermal [Notenbeispiel] spielen zu lassen, kommt man bei einiger Übung leicht ins klare.

Die meisten Schwierigkeiten dürfte in gewissen Fällen die richtige Verteilung von legato und staccato bereiten; zu einem ganz sicheren Entscheid wird man hier nicht immer gelangen. Für die im allgemeinen seltene Anwendung eines ununterbrochenen staccato läßt sich aus den Kantaten „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32) und „Wo soll ich fliehen hin" (Nr. 5) manches lernen.

Auf die Auftaktphrasierung der Bässe kann man nicht streng genug achten. Sie ist unsern Instrumentisten so ungewohnt, daß sie sie nicht einmal da bemerken, wo sie — wie z. B. im Credo der Hmoll-Messe — schon durch das äußere Notenbild geboten ist.
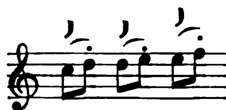
Es dürfte sich empfehlen, daß der Dirigent nicht nur Bogen und Punkte in die Stimmen einträgt, sondern seine Spieler auch des öfteren über die Eigenart der Bachschen Phrasierung aufklärt.

Ehe diese nicht ein Gefühl und eine Vorstellung davon bekommen, in welch' freien, über allen Taktmetren erhabenen Gebilden die Noten des Thomaskantors sich zusammenschließen, ist an eine getreue Wiedergabe Bachscher Musik nicht zu denken.

Damit sie die Phrasierung des Meisters aber richtig zur Geltung bringen, muß unsern Instrumentisten noch klar werden, daß mit der reichen Phrasierung zugleich eine Mannigfaltigkeit von Akzenten gegeben ist, die nicht scharf genug herausgearbeitet werden können. Wenn unsere Orchester so oft glauben, Bachs Intentionen entsprochen zu haben, wo sie sie tatsächlich nicht zur Geltung brachten, so liegt dies daran, daß sie wohl das Äußerliche der Bogen und Punkte beobachteten, die entsprechende Betonung aber, durch die der lebendige Zusammenschluß der Einzelnoten zu Notengruppen erst zustande kommt, kaum andeuteten.

Bei keinem Komponisten — so wurde schon zur Phrasierung und Betonung der Klavierwerke ausgeführt[6] — sind die dynamischen Werte der aufeinanderfolgenden Noten so relativ wie bei Bach; keiner arbeitet so mit Licht und Schatten wie er. Nun will es das Unglück, daß das Dogma von der dynamischen Gleichwertigkeit der Noten beim Leipziger Meister noch kaum erschüttert ist.

Auf die Wichtigkeit der richtigen Betonung zweier gebundener Noten kann nicht genug hingewiesen werden. Die eine von ihnen muß immer verhältnismäßig stark gespielt werden, so daß die andere neben ihr ganz verschwindet. Verläuft die Aufeinanderfolge in dem natürlichen Taktrhythmus, so ist der Akzent auf die erste zu legen. Also:
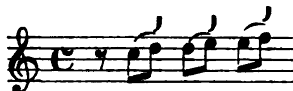


Je mehr man hier die zweite Note entwertet, desto mehr entspricht man Bachs Intention. Partien, wie sie in „O Mensch, bewein dein Sünde groß", aus der Matthäuspassion und im Domine, Qui tollis und Qui sedes der Hmoll-Messe vorkommen, werden immer viel zu schwerfällig wiedergegeben.

---

[6] Siehe die allgemeinen Prinzipien der Bachschen Betonung auf S. 348 ff.

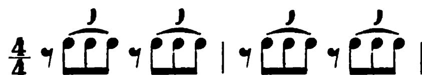
Bewegt sich die Aufeinanderfolge der zu zweien gebundenen Noten gegen den Taktrhythmus, so ist die zweite womöglich noch stärker zu betonen als im vorhergehenden Fall die erste. Also:



In dem ersten Chor der Hmoll=Messe muß diese Gegentaktbetonung die natürlichen Akzente des Viervierteltakts ganz in den Schatten stellen:



Für die Behandlung dreier gebundener Noten sind die einleitenden Nummern der Kantaten „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" (Nr. 25) und „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81) sehr lehrreich. Man beachte, wie ganz anders die Orchesterbegleitung hier wirkt, wenn man mit einer gewissen Aufdringlichkeit betont



statt die Noten fast gleichwertig aneinanderzureihen.

Das Ziel, das Bach hier verfolgt, ist dasselbe, das ihm in der Orchesterbegleitung des ersten Kyrie in der Hmoll=Messe vorschwebt. Er will einen starken Gegenton auf den zweiten und vierten Taktteil werfen und durch den Widerstreit zwischen diesem und dem natürlichen Taktakzent die lebhafte rhythmische Spannung hervorrufen, die für die „Elastizität" seiner Tonfiguren unbedingt erforderlich ist.

Diese Behandlung des Viervierteltakts ist bei ihm sehr häufig. Sie gehört zu den charakteristischen Kennzeichen seiner Musik. Bei einem Vergleiche Händelscher und Mozartscher Stücke im Viervierteltakt mit Bachschen wird man finden, daß sich bei diesen beiden kaum Spuren einer solchen durchgehenden rhythmischen Spannung finden; bei Beethoven schon eher, aber nicht entfernt in dem Maße wie bei Bach. Bei letzterem liegt sie nämlich auch noch überall da vor,

wo er Phrasierungen wie oder oder sei es angibt, sei es voraussetzt.

Ganz allgemein läßt sich behaupten, daß der Bindebogen bei Bach in den meisten Fällen zugleich besagt, daß ein lebhafter Akzent auf eine der mittleren, durch ihn zusammengefaßten Noten entfällt. Darum ist die richtige Betonung der Auftaktphrasierung so ungemein wichtig. Ein Baß in regelmäßiger Bewegung, dessen Linie dem Hörer bei der gewöhnlichen Betonung niemals zu Bewußtsein kommt, steht in ungeahnter Plastik da, sobald man phrasiert und betont



Das lehrreichste Beispiel bietet in dieser Hinsicht das Credo der Hmoll-Messe, dessen majestätische Baßfigur dem Hörer gewöhnlich verloren geht, weil ihr Auftaktcharakter in der Betonung nicht geltend gemacht wird. Läßt man aber spielen:



so tritt er deutlich hervor, ohne daß man ihn irgendwie zu verstärken braucht.

Damit die Bässe im Chor „Sind Blitze, sind Donner" aus der Matthäuspassion deutlich hervortreten, lasse man sie folgendermaßen ausführen:



Der Erfolg wird lehren, daß sie von Bach so gedacht sind.

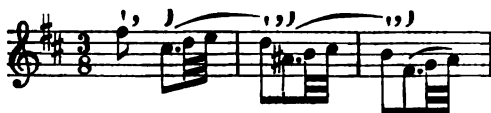
So gibt es unzählige Fälle, in denen man die schönen Bachschen Baßfiguren zur Geltung bringen kann, indem man den Hörer sie gewissermaßen durch die Lücken der natürlichen Taktbetonung hindurch beschauen läßt.

Vorhalte, Synkopen und alle sonst noch rhythmisch auffälligen Noten sind stark herauszuarbeiten. Besonders gilt dies für dreiteilige Taktarten. In dieser Hinsicht sind aber auch unsere guten Instrumentisten von einer merkwürdigen Zimperlichkeit. Es kostet alle Mühe, sie zur richtigen Geltendmachung, sei es auch nur der allerauffälligsten Rhythmen, zu bringen. In dem charakteristischen Takt des Themas der Arie Qui sedes aus der Hmoll-Messe



sind sie nur schwer zu bestimmen, den natürlichen Akzent des ersten Achtels nur als einen Vorakzent auf den des dritten aufzufassen.

Motive von der Formel ♪ ♩ ♬ | ♪ ♩ ♬ sind in Gegensatz zum Taktrhythmus zu betonen. Der starke Akzent, mit dem man die erste Note zu bedenken hat, soll gewissermaßen das Sprungbrett für den Hauptton auf der zweiten abgeben. Im Eingang der Arie aus der Matthäuspassion „Ach, nun ist mein Jesus hin" achte man also darauf, daß gespielt werde:



Kleine Notenwerte, besonders wenn sie einem Akzent vorausgehen, wirken in den meisten Fällen ausgezeichnet, wenn man sie mit einer gewissen Schwerfälligkeit spielt, als befürchte man, sie könnten unbeachtet vorübergehen. Diese Beobachtung ist besonders wichtig für gewisse Motive, denen der Feierlichkeits- oder Affektrhythmus ♩. ♬ ♩. ♬ ♩. ♬ ♩. ♬ zugrunde liegt.

Daß das Bachsche staccato in den meisten Fällen nicht eine Erleichterung, sondern eine gewisse Belastung des Tones bedeutet, dürfte bekannt sein.

Diese von den Phrasierungsangaben ausgehenden Grundsätze über die Betonung bei Bach, werden durch das, was sich über das Wesen seiner Themen und Motive beobachten läßt, bestätigt. Schon in bezug auf die Klavierwerke wurde bemerkt, daß ihre Struktur durch den natürlichen Taktrhythmus nicht immer klar wird, sondern daß
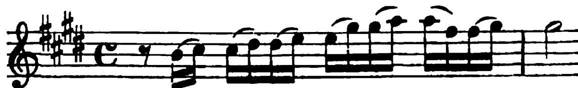
ihre wahre Gestalt sich sehr oft erst in dem gegen Schluß auftretenden Hauptakzent offenbart. Das gilt von den Themen der Kantaten in noch viel höherem Maße; sie sind viel freier und kühner gebaut als die Klavierthemen, weil der Meister bei den letzteren der Beschränktheit der auf dem Tasteninstrument möglichen Phrasierung und Betonung Rechnung trägt.

Auf den Hauptakzent streben alle vorhergehenden Noten hin. Vor seinem Eintreten hat man den Eindruck des Chaotischen; er bringt die Lösung der Spannung; durch ihn wird alles mit einem Schlage klar und deutlich; an Stelle der Unruhe tritt die Ruhe; das Thema steht plastisch da; in dem Moment, wo der Hauptakzent eintritt, erfaßt der Hörer die Tonperiode als Ganzes. Erlebt er die Spannung und die Lösung der Spannung nicht, so ist das Thema nicht richtig wiedergegeben worden; statt nach seinem ureigenen Rhythmus, wurde es im Taktrhythmus betont.

Wichtig ist es, zu beobachten, daß in den gewaltigen Tonperioden, in denen Bach seine Themen konzipiert, der Hauptakzent durch eine oder mehrere vorhergehende Betonungen vorbereitet und ebenso ausgeleitet wird, nur daß die Vorbereitung gewöhnlich viel länger ist als die Ausleitung.

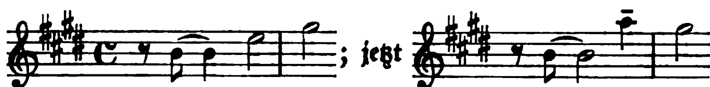
Zu betonen sind demnach die charakteristischen Intervalle und diejenigen Noten, die den Gipfelpunkt oder den Schluß einer Tonlinie bilden, gleichviel ob sie mit starken oder schwachen Taktteilen zusammenfallen. Im allgemeinen wird diese Regel sich mit der früher aufgestellten decken, die besagt, daß Synkopen, Vorhalte und alle sonst rhythmisch auffälligsten Noten zu betonen sind.

Daß eine Bachsche Linie ganz anders wirkt, wenn man nicht die in ihr auftretenden starken und halbstarken Taktteile betont, kann man vorzüglich an dem Schlußchor des ersten Teils der Matthäuspassion studieren. Läßt man die Instrumentisten die aufsteigende Sechzehntellinie
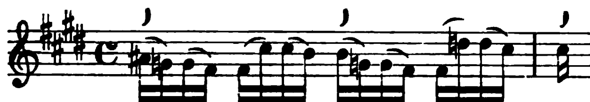


ausführen, wie sie ihnen am natürlichsten scheint, so betonen sie das e auf dem ersten Sechzehntel des dritten Viertels. Dann geht aber der Septimencharakter des Laufes dem Hörer verloren; wirft man
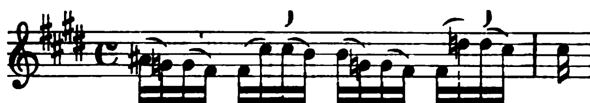
aber den Akzent auf das a des ersten Sechzehntels des letzten Viertels, so kommt ihm die Linie zum Bewußtsein. Vorher hört er



Weiter lasse man in diesem Chor nicht spielen:

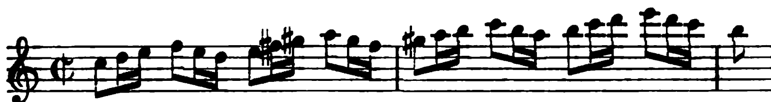


sondern:



Betont man in diesem Stücke so die Endpunkte der Linien und die charakteristischen Intervalle, so treten die Oberstimmen — Violinen, Bratschen, Oboen, Flöten — in eine gewisse rhythmische Spannung zu den Bässen, die die Taktbetonung wahren. Nun erst vernimmt der Hörer die klagenden Motive der Oberstimmen wirklich; vorher gingen sie ihm im Taktrhythmus verloren; den Eindruck des Monotonen, dessen er sich bei der gewöhnlichen Wiedergabe auf die Dauer nicht erwehren konnte, hat er jetzt nicht mehr.

Besondere Aufmerksamkeit wende man den Linien zu, die Bach mit dem Freudenmotiv bildet. Als Schulbeispiel sei das herrliche Motiv
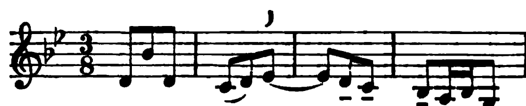


aus der Instrumentalbegleitung des ersten Chors von „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" (Nr. 111) angeführt. Die gewöhnliche Betonung — auf dem ersten und dritten Viertel — bringt den Lauf nicht zur Geltung; bedenkt man aber die zweiten und vierten Viertel mit Akzenten, in der Art, daß der Hauptton auf das letzte Viertel des zweiten Takts entfällt, so verspürt der Hörer tatsächlich etwas von der himmelstürmenden Glaubensfreudigkeit, die Bach durch dieses Motiv zum Ausdruck bringen wollte.

Welche Wirkungen sich mit der sinngemäßen Herausarbeitung selbst kleiner Linien erzielen lassen, kann man am ersten Chor von „Wachet auf" (Nr. 140) erproben, wenn man es wagt, das Sechzehntelmotiv, dem die Vorstellung des jähen Auffahrens zugrunde liegt, nicht nach dem Schema des Dreivierteltakts, sondern seinem Charakter entsprechend zu betonen; also
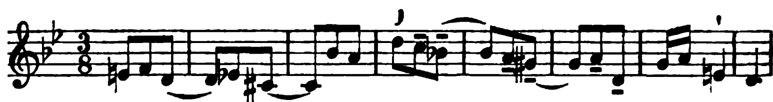


An diesem Chor kann man überdies noch studieren, wie man Bachsche Linien, die aus Tonleiterfiguren bestehen, richtig zur Geltung bringt. Sehr viel läßt sich in dieser Hinsicht auch aus dem ersten Chor von „Ach wie flüchtig" (Nr. 26) lernen[7].

Die charakteristische Betonung ganzer Themen sei an zwei Beispielen aus der Matthäuspassion erläutert. Im Anfang der Arie „Gerne will ich mich bequemen" ist zu spielen:



Diese Betonung bereitet den Hauptakzent in der Periode des Themas vor:
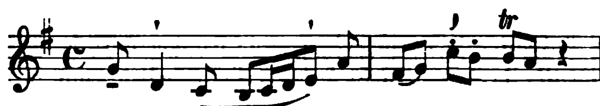


Wenn so betont wird und die sinkenden Noten nach dem Vorakzent und zwischen dem Hauptakzent und Nachakzent lastend und schwer herauskommen, erfaßt der Hörer das Thema als Ganzes; zugleich versteht er dann, wieso es das Sichbeugen, das in den Worten „Gerne will ich mich bequemen" liegt, ausdrückt. Bei der gewöhnlichen Betonung gehen Form und Sinn dieses Themas vollständig verloren[8].

---

[7] S. 732.

[8] Über dieses Thema auch S. 600.

Für die erste Periode des Themas der Arie „Gebt mir meinen Jesum wieder" mache man sich von dem Metrum des Viervierteltakts frei und betone:



Die zweite Periode ist analog auszuführen. Daß er in dem Fortgang des Themas immer das zweite und letzte Viertel betont haben will, zeigt Bach durch seine Bindebogen und durch die Art, wie er die andern Instrumente die Soloviolinе begleiten läßt, klärlich an[9].

Die Befürchtung, als ob das Spiel durch das starke Herausarbeiten der großen und kleinen Linien und durch die manchmal zunächst fast unnatürlich scheinende Betonung der charakteristischen Noten etwas Unruhiges und Unrhythmisches bekommen könnte, wird sich als unbegründet erweisen. Man wird immer beobachten, daß der Taktrhythmus sich bei richtiger Betonung des Themas wie von selbst durchsetzt.

Wenn man einem Orchester, das Bach nur oberflächlich kennt, diese Phrasierung und Betonung zumutet, so haben die Instrumentisten dieselbe Empfindung wie jemand, von dem man verlangt, er solle „deklamieren" statt auf die gewohnte Art zu sprechen. Wie dieser nach einiger Zeit aber einsieht, daß das, was ihm zunächst affektiert vorkam, das richtige „bewußte" und das, was ihm natürlich vorkam, das nachlässige Sprechen ist, so ergeht es auch den Instrumentisten: was ihnen anfänglich unnatürlich erschien, empfinden sie in steigendem Maße als selbstverständlich. Zugleich kommt ihnen dann auch zu Bewußtsein, welche Anforderung das Bachspiel an sie stellt. Es wird ihnen klar, daß jeder sich als Solist fühlen muß, und daß an eine richtige Ausführung nicht zu denken ist, wenn nicht jeder einzelne sich in jedem Augenblick den äußerlichen und innerlichen Zusammenhang der Noten auf das intensivste vergegenwärtigt. Musikalische Herdentiermoral ist der Wiedergabe Bachscher Werke nicht zuträglich. Oft hört man sehr gute Orchester die Begleitung der Kantaten und Passionen ganz mittelmäßig ausführen, weil die

[9] Die Phrasierung und Betonung einer Reihe von Themen ist bei der Besprechung der betreffenden Werke behandelt worden.

Spieler sich über die Anforderungen, die diese — besonders für die Streicher — nicht allzu schweren Partien an das musikalische Vorstellungsvermögen des einzelnen stellen, nicht klar geworden sind. Umgekehrt wird man finden, daß mittelmäßige Orchester, wenn wirkliche Anspannung da ist, Bach zuweilen vortrefflich wiedergeben. Ein Dirigent, der es versteht zu begeistern, wird auch nicht davor zurückzuschrecken brauchen, Kantaten gegebenenfalls mit Militärkapellen aufzuführen[10].

Hinsichtlich der Angaben des Zeitmaßes besteht ein Unterschied zwischen den Werken der früheren und der späteren Zeit. Bei ersteren schreibt Bach das Tempo gewöhnlich vor; bei letzteren nur noch ausnahmsweise, auch in denjenigen Kantaten, deren Stimmen er sorgfältig revidiert hat[11]. Welches Zeitmaß das Stück verlangt, ist gewöhnlich nicht allzu schwer herauszufinden, wenn man den Text und das Wesen der Musik in Betracht zieht. Im allgemeinen nahm man früher die Tempi wohl etwas zu langsam, so daß die leidenschaftlichen Stücke Bachs nicht zu ihrem Rechte kamen. Auch heute noch dürften viele Arien ein bedeutend lebhafteres Zeitmaß vertragen, als das, in welchem man sie gewöhnlich zu hören bekommt. Jedoch sei vor jeglichem Hasten gewarnt. Man beachte, wie einfach die Gesangspartie in gewissen Stücken leidenschaftlichen Charakters gehalten ist; das deutet darauf hin, daß Bach sie lebhaft ausführen ließ[12].

---

10 Als Organist kam ich öfters in die Lage, bei Kantatenaufführungen in kleinen elsässischen Garnisonstädten wie Kolmar, Weißenburg und Saarburg mitzuwirken, und war immer erstaunt, wie gut Streicher und Bläser in nicht allzu schweren Werken nach einiger Anleitung Bach wiedergaben.

11 Unter den Kantaten mit ganzer oder teilweiser Tempoangabe seien genannt: „Gottes Zeit" (Nr. 106); „Du wahrer Gott und Davidssohn" (Nr. 23); „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61); „Weinen, Klagen" (Nr. 12); „Selig ist der Mann" (Nr. 57); „Süßer Trost" (Nr. 151); „Mache dich mein Geist bereit" (Nr. 115). Auch in der H moll-Messe und manchen Profankantaten schreibt der Meister das Zeitmaß vor.

12 Als Beispiele für ein äußerst lebhaftes Tempo seien das Duett „Laß, Seele, keine Leiden" aus „Ärgre dich o Seele nicht" (Nr. 186) und die Arien „O Mensch errette deine Seele" aus „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Nr. 20) und „Wirf mein Herze, wirf dich doch" aus „Mein Gott, wie lang, ach lange" (Nr. 155) genannt. Die Tempi der Passionen, der H moll-Messe und des Magnifikat wurden bei der Analyse dieser Werke besprochen.

Zuweilen löst sich das Rätsel des Zeitmaßes, in welchem das Stück gedacht ist, erst bei längerem Tasten und Probieren. Es gibt auch Vexiernummern, über deren Tempo man eigentlich niemals ins klare kommt.

Im allgemeinen läßt sich sagen, daß das Tempo dann richtig ist, wenn das Detail und das Ganze in gleicher Weise zur Geltung kommen. Auch hier — wie bei den Klavier- und Orgelwerken — trage man dem Umstand Rechnung, daß der Hörer, der ein Bach-sches Stück zum erstenmal vernimmt, sehr oft schon ein mäßiges Tempo als rasch empfindet, wenn die Modulation sehr reich und die Stimmführung besonders kompliziert ist.

Die eigentliche Schwierigkeit liegt bei Bach nicht in der Wahl, sondern in der Wahrung des Tempos. Daß er eine sehr große Biegsamkeit des Zeitmaßes verlangt, dürfte wohl von keinem Kenner der Kantatenpartituren bezweifelt werden. Dabei darf aber die Einheit des Tempos nicht aufgehoben werden. Wenn dem Hörer die Nuancen desselben als solche deutlich zu Bewußtsein kommen, hat er alsbald das Gefühl des Schwankenden und Unrhythmischen.

Das ist besonders unsern Sängern noch nicht hinreichend klar geworden, sonst würde es nicht so selten sein, daß man Bach rhythmisch befriedigend von ihnen vorgetragen hört. Vor allem fehlen sie in der Behandlung der Kadenzen. Sie dehnen sie über Gebühr und meinen, sie müßten auch die geringfügigste Übergangskadenz zur Geltung bringen; dadurch reißen sie die Arien in einzelne Stücke auseinander. Der rhythmisch empfindliche Hörer wird dabei ganz nervös; sowie er von ferne eine Kadenz ahnt, weiß er auch, daß das Tempo jetzt unfehlbar verlangsamt werden wird, daß ein Schwanken zwischen der Singstimme und den Begleitinstrumenten eintreten muß, daß das Orchester im Zwischenspiel das Versäumte nachzuholen suchen wird, daß, wenn man wieder im Tempo ist, bei der nächsten Kadenz dasselbe Spiel von neuem beginnen und die Arie erst zu Ende sein wird, wenn es sich sechs- oder siebenmal wiederholt hat.

Die Kunst der Übergänge, von der Wagner einmal redet, sollte jedem Bachsänger für das, was er mit dem Tempo vornehmen will, als Ideal vorschweben. Wenn nur erst einmal mit dem Vorurteil aufgeräumt sein wird, daß man auf jeder Kadenz verlangsamen soll, wird schon viel erreicht sein. Als nächste Forderung wäre dann die zu erheben, daß, wo rallentandi auf den Kadenzen angebracht

erscheinen, Maß und Ziel beobachtet werde. Niemals darf die Fühlung zwischen Sänger und Orchester auch nur im geringsten verloren gehen. Viele rallentandi, die nach der Gesangspartie möglich erscheinen, sind es nicht mehr, wenn man die Orchesterpartie mit in Betracht zieht. Darin unterscheidet sich Bach in seinen Arien von den Italienern. Das Orchester führt bei ihm nicht eine reine Begleitung zur Singstimme aus; es ist selbständig; es darf sich den Launen eines Sängers oder einer Sängerin nicht unterwerfen. Diese mögen sich vorstellen, daß sie zu einem symphonischen Orchesterstück eindrucksvoll zu deklamieren haben, und daß sie das Tempo desselben nicht merklich alterieren dürfen, sondern alles mit den feinsten Nuancen des Rhythmus und des Zeitmaßes erreichen müssen: dann sind sie auf dem rechten Weg.

Wo der Wortsinn es verlangt, darf das Tempo merklich verändert werden. Ein ausgezeichnetes Beispiel für diesen Fall bietet die Sopranarie der Johannespassion „Ich folge dir gleichfalls". In diesem Stück sind alle gewöhnlichen rallentandi vom Übel, da sie das Freudig-Eilende der Musik beeinträchtigen; nur die durch die Worte „höre nicht auf, selbst an mir zu ziehen, zu schieben, zu bitten" geforderten sind berechtigt, weil die Musik hier die Anstrengung des „Weiterbringens" malen will. Sowie man dieses Verlangsamen aber im geringsten übertreibt, ist die Wirkung des Stückes in Frage gestellt.

Es empfiehlt sich, in Bachschen Arien ein rallentando nicht bis zu Ende durchzuführen, sondern am Schlusse der Kadenz sich wieder unmerklich dem normalen Tempo zu nähern, damit das Orchester, wenn es mit dem Zwischenspiel einsetzt, nicht unvermittelt in ein anderes Zeitmaß zu verfallen braucht.

Praktisch laufen alle diese Beobachtungen darauf hinaus, daß die gewohnheitsmäßigen, schablonenhaften rallentandi bei Bach vom Übel sind, und daß nur die, welche auf musikalischer und dichterischer Überlegung beruhen, als berechtigt und wirksam angesehen werden dürfen. Das will zugleich heißen, daß Dirigent und Sänger sich schon zum voraus, nicht erst beim Beginn der Probe, über Auffassung, Tempo und Tempowechsel der Arie verständigen müssen. Man scheue in dieser Hinsicht lange Briefe und lange Proben nicht. Beide tragen reiche Früchte. Daß die Proben, die man für die Soli der Passionen und Kantaten gewöhnlich ansetzt, bei weitem nicht

ausreichen, und daß dies eines der schwersten Hemmnisse guter Bachaufführungen ist, dürften alle ernsten Dirigenten und Sänger wohl schon schmerzlich empfunden haben.

Am meisten verfehlen sich unsere Sänger gegen Bachsche Tempi wohl in den Rezitativen; sie singen sie durchweg viel zu langsam und im schlechten Sinne „ausdrucksvoll", indem sie auf jedem Wort, das sie hervorheben wollen, das Zeitmaß verlangsamen und auf den Kadenzen am Schlusse der Nebensätze rallentandi anbringen, so daß der Hörer nur Satzstücke, nicht aber den Satz als Ganzes zu vernehmen bekommt. Geht der Sänger aber darauf aus, den Wortsatz, wie ihn Bach komponiert hat, zur Geltung zu bringen, so kommt er von selbst von der schleppenden Wiedergabe ab, verzichtet auf die sinnlosen rallentandi und sucht die Wirkung hauptsächlich in der deklamatorischen Hervorhebung der charakteristischen Worte. Nur wenn es der Sinn des Textes verlangt, dürfen gewisse Abschnitte in einem besonderen Tempo gesungen werden; und dann gilt es wieder, die Kunst der Übergänge zu üben, damit die Einheit des Zeitmaßes zuletzt dennoch gewahrt bleibe. Eine Besserung im Vortrag der Rezitative ist erst dann zu erwarten, wenn es unsern Sängern mehr als bisher klar geworden ist, daß diese nicht „gesungen", sondern mehr mit einem gewissen musikalischen Affekt „gesprochen" gehören. Wie weit der Durchschnittssänger von diesem Ideal noch entfernt ist, kann man aus seiner Wiedergabe der Rezitative in den Passionen ersehen. Daß er durch sein Schleppen und Dehnen die Aufführung manchmal fast um eine kleine halbe Stunde verlängert, ist noch das Geringste; viel schlimmer ist, daß er durchweg „schildert" statt erzählt, den Hörer durch ein falsches Pathos ermüdet und die herrlichen Stellen, wo Bach den Evangelisten ausnahmsweise eine Situation ausmalen läßt, unwirksam macht. Es wäre zu wünschen, daß unsere „Evangelisten" es öfters unternähmen sich den Text der Leidensgeschichte aus dem Gedächtnis herzusagen; sie würden dadurch von vielen Gewohnheitsfehlern in der Wiedergabe der Bachschen Rezitative freikommen. Der letzte Grund für den unbefriedigenden Vortrag der Partie des Evangelisten ist sehr oft der, daß der Sänger den Passionsbericht nicht auswendig kann.

Verwendet Bach in einem Stück zwei Themen, so besteht die Kunst darin, jedem sein eigenes Tempo zu wahren, ohne die Einheit des Zeitmaßes aufzuheben. Den Reiz und die Schwierigkeit dieser

Aufgabe kann man an dem ersten Chor von „Ihr werdet weinen und heulen" (Nr. 103) studieren. Chöre, bei denen der Meister ausdrücklich mehrere Tempi vorschreibt, sind nicht selten[13]. Bei den Mittelsätzen der Chöre und Arien versteht es sich von selbst, daß man sie, je nach dem Sinn, um eine Idee rascher oder langsamer nimmt als die Hauptsätze. Daß man auch einzelne Satzabschnitte durch ein besonderes Zeitmaß auszeichnen darf, ist sicher; in dem Schlußchor von „Christen ätzet diesen Tag" (Nr. 63) schreibt Bach selber für die Worte „Aber niemals laß geschehen" adagio vor. Solche und ähnliche Angaben bedeuten aber natürlich keinen Freibrief für die willkürlichen, auf den plumpen Effekt berechneten Dehnungen und Beschleunigungen des Zeitmaßes, durch die manche Dirigenten — sogar in der Wiedergabe der Choräle — der Bachschen Musik einen interessanten Anstrich geben zu müssen glauben.

Wo es Bach um die durch eine dichterische Absicht geborene schroffe Entgegensetzung zweier Motive zu tun ist, wäre es verfehlt, den Gegensatz durch ein allmähliches Übergehen von einem Zeitmaß in das andere zu mildern. In der Schlußarie mit Chor aus der Kantate „Halt im Gedächtnis Jesum Christ" (Nr. 67) kann ein rallentando auf den letzten Takten der Abschnitte, die sich auf dem Tumultmotiv erbauen, den Eindruck des Friedensmotivs, mit dem die Bläser einsetzen, nur abschwächen; auch ein diminuendo ist hier nicht angebracht; je schroffer der Übergang, desto besser[14]; während die Bläser schon mit piano eingefallen sind, müssen die Instrumentalbässe den letzten Takt ihres Tumultmotivs doch noch forte durchführen. Auch die Zwischenrufe des Chors „Wohl uns" und „O Herr" dürfen nicht zu Vermittlungen zwischen den zwei Tempi benutzt werden.

Die Frage der Ornamentik bietet für die Kantaten und Passionen keine besonderen Schwierigkeiten, da Bach fast durchweg das Prinzip

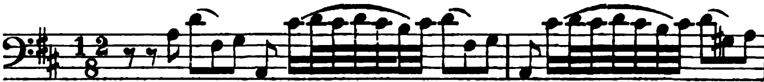
[13] Angeführt seien die ersten Chöre von „Der Himmel lacht, die Erde jubilieret" (Nr. 31) — Allegro, Adagio, Allegro — und von „Jesu, nun sei gepreiset" (Nr. 41), in welchem der Meister für die beiden Mittelsätze adagio und presto vorschreibt. In den Chören der Jugendwerke gibt Bach fast regelmäßig mehrere Tempi an, weil er in ihnen die einzelnen Zeilen des Textes gesondert komponiert. Beispiele, wo das Zeitmaß eines Satzes durch zwei verschiedene Motive in Spannung gehalten wird, sind bei der Besprechung der Hmoll-Messe S. 686 angeführt.

[14] Über diese Arie S. 573.

verfolgte, komplizierte und oft auch einfache Verzierungen in Noten auszuschreiben. Für die Ausführung der Zeichen, die er anwendet, gelten die allgemeinen Prinzipien, die sich den Darlegungen Emmanuels, Quanzs und Türks entnehmen lassen[15].

Die Triller werden im allgemeinen viel zu hastig und unordentlich ausgeführt. Es fällt unsern Instrumentisten merkwürdig schwer, sich in die Bachsche Art einzuleben. Am besten wäre es, wenn die Dirigenten in den Stimmen die Zeichen in Noten ausschrieben. Damit wäre zum mindesten eine gewisse Gleichmäßigkeit in der Wiedergabe gesichert, die gewöhnlich, trotz allen Erklärens, viel zu wünschen übrig läßt.

Auf die einfache und ruhige Ausführung der Triller kann nicht genug Wert gelegt werden. Für die in der Baßbegleitung der Arie „Mein teurer Heiland" aus der Johannespassion vorkommenden sei folgende Realisierung vorgeschlagen:



Sehr oft weist der Zusammenhang darauf hin, daß der Triller am besten als einfacher Pralltriller aufzufassen ist. Als Beispiel sei das Oboenduett der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand" aus der Matthäuspassion angeführt.

Von der Tatsache ausgehend, daß manche der von Bach vorgeschriebenen Triller für die Holzbläser noch heutzutage — wieviel mehr bei der damaligen Unvollkommenheit dieser Instrumente! — kaum möglich oder ganz unmöglich sind, möchte Rust (B. G. VII, Vorrede S. 18ff.) annehmen, daß das Zeichen t oder tr in diesen Fällen eine Art von tenuto bedeutet. Diese Hypothese wird sich kaum begründen lassen. Bei näherem Zusehen hat man den Eindruck, als ob Bach mit dem Trillerzeichen sehr oft den einfachen oder doppelten Pralltriller meinte. Jedenfalls dürfte diese Annahme manche Verlegenheit in befriedigender Weise heben.

Was die Ausführung der Ornamente im Violinsolo der Arie

[15] Siehe die ausführlichen Angaben über die Bachsche Ornamentik auf S. 319ff. Eine besondere Abhandlung über die Ornamentik der Kantaten bietet Rust in der Vorrede zu B. G. VII.

„Erbarme dich" aus der Matthäuspassion angeht, so ist zunächst zu bemerken, daß der Anfang nach der Partitur und den Stimmen nicht



lautet. Da in der Gesangspartie der Arie „Was willst du dich, mein Geist, entsetzen" aus „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8) die Partitur das Zeichen ~⁀, die Stimme aber die beiden kleinen Noten bietet, so ist diese Auslegung wohl für authentisch anzusehen[16]. Nur fragt sich, ob Bach diesen Schleifer in den Takt hineinzog oder ihn als ein außer dem Takt stehendes Portamento zwischen fis und d aufgefaßt haben wollte. Das erstere ist das natürlichere; im Fortgang des Solos kommen aber dann Stellen wie



vor, in denen der Schleifer dementsprechend ausgeschrieben ist; die Annahme liegt also nahe — und ist schon von Kennern geäußert worden —, daß der Meister mit der Schreibweise des Anfangstaktes einen andern, nicht in den Takt bezogenen Schleifer meint[17]. Über den Wechsel zwischen langen und kurzen Vorschlägen in diesem Stück dürfte man sich unschwer einigen; lang sind nur die, welche vor einem punktierten oder unpunktierten Viertel stehen; die andern sind alle kurz. Selbstverständlich liegt der Ton beidemal auf dem Vorschlagsnötchen selbst[18].

Die Appoggiatur im engeren Sinne bereitet unerfahrenen Sängern unnötige Schwierigkeiten. Bekanntlich schreiben Bach und seine Zeitgenossen in einer vokalen Kadenz die steigende oder fallende Sekunde oder die fallende Quarte nicht als solche, sondern setzen

[16] Die Herausgeber haben nur den Fehler begangen, daß sie die Auslegung im Notentext und das authentische Zeichen in der Vorrede (S. 27) brachten, statt umgekehrt. In der Arie „Ach schläfrige Seele" aus „Mache dich mein Geist bereit" (Nr. 115) und sonst druckt die Bachgesellschaft dann auch richtig ~⁀.

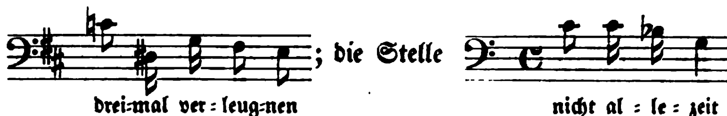
[17] So z. B. Stockhausen in Frankfurt, der überhaupt der Ansicht war, daß man die Bachschen Schleifer nicht immer in den Takt hineinzuziehen brauche. Ob diese Anschauung sich historisch rechtfertigen läßt, bleibe dahingestellt.

[18] S. 322.
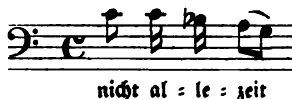
dafür die Schlußnote doppelt oder doppelwertig. Im Rezitativ der Matthäuspassion



soll also gesungen werden:



lautet in Wirklichkeit



Diese Schreibart, bei der man also wie beim hebräischen »Q're« »K'thib« anders lesen muß als dasteht, erklärt sich aus der Scheu der Musiker der ältesten Zeit, Vorhalte wirklich zu notieren; aus demselben Grunde wandten sie die Vorschlagsnotierung



an. Die Gesetze des Wohlklangs sollten für das Auge wenigstens gewahrt werden. Es handelt sich also bei der Appoggiatur im engeren Sinne einfach um die drei bei einer vokalen Kadenz in Frage kommenden Vorschläge. Man notierte sie nicht wie die gewöhnlichen, sondern ließ sie ganz aus, damit der Organist oder Cembalist, der die Singstimme ganz oder teilweise über seiner Bezifferung stehen hatte, beim Anschlagen des Schlußakkordes durch den Vorhalt nicht irre gemacht würde. Ist der Grund dieser Notierung einmal aufgedeckt, so hat sie auch für den Laien alle Schrecken verloren.

Bemerkt sei, daß man nun nicht jeden Terzensprung in einer Gesangskadenz als Appoggiatur — durch Heranziehen der vermittelnden Sekunde — auszuführen braucht. Julius Stockhausen z. B.

beachtete die Appoggiatur, wenn es sich um Übergangskadenzen handelte, sehr oft nicht[19].

Manche Sänger glauben bei Bach innerhalb des kurzen Vorschlags einen betonten und einen unbetonten — also nicht in den Takt bezogenen — unterscheiden zu können. In der zuverlässigen Überlieferung des XVIII. Jahrhunderts dürfte diese Annahme wohl kaum ihre Rechtfertigung finden; auch der praktische Versuch wird ergeben, daß der kurze betonte Vorschlag durchweg viel natürlicher wirkt als der unbetonte.

Ob die Regel, daß der Triller mit dem Nebentone beginnen soll, bei Bach auch für den Gesang ausnahmslos gilt, wäre noch eingehend zu untersuchen. Das Ergebnis dürfte wohl bejahend lauten. In gewissen Fällen mag der mit der Hauptnote anhebende Triller einen besonderen Reiz haben; für gewöhnlich wird man ihn aber, mehr als bis jetzt, der sicheren Tradition gemäß auszuführen haben. Es ist kaum anzunehmen, daß Bach sich den vokalen Triller anders dachte als den instrumentalen. Ein konsequenter Versuch mit der korrekten Ausführung kann jedem Sänger nur Befriedigung bereiten. Besonders empfohlen sei das Schema, nach welchem man auf der Hauptnote etwas ruht, ehe man den Triller auf der Nebennote beginnt, um ihn dann beschleunigend durchzuführen; also

Auf kurzen Noten bedeutet das Zeichen tr meistens nur einen Prall- oder Doppelpralltriller.

Für das Studium der Dynamik der Vokalwerke seien empfohlen:

Die Profankantaten „Schleicht, spielende Wellen" (B. G. XX[2]) und „O holder Tag" (B. G. XXIX) und die Kirchenkantaten „Ach ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe" (Nr. 162); „Herz und Mund und Tat und Leben" (Nr. 147); „Mein liebster Jesus ist verloren" (Nr. 154); „Schauet doch und sehet" (Nr. 46); „Herr, gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105); „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8); „Ich bin vergnügt mit meinem Glücke" (Nr. 84); „Christus, der ist mein Leben"

[19] Ich verdanke diese Mitteilung der Freundlichkeit von Herrn Theodor Gerold, Gesangslehrer zu Frankfurt, der lange Jahre als Gehilfe Stockhausens neben ihm unterrichtet hat.

(Nr. 95); „Erfreut euch, ihr Herzen" (Nr. 66); „Am Abend aber desselbigen Sabbats" (Nr. 42); „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187); „Süßer Trost, mein Jesus kommt" (Nr. 151); „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32); „Ich elender Mensch" (Nr. 48); „Ich freue mich in dir" (Nr. 133); „Gelobet seist du" (Nr. 91); „Das neugeborne Kindelein" (Nr. 122).

Unter diesen Stücken befinden sich einige, in denen Bach in einer geradezu raffinierten Weise mit forte, piano und pianissimo operiert: so im ersten Chor von „Das neugeborne Kindelein" (Nr. 122); so in den Arien von „Ich freue mich in dir" (Nr. 133) und „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187). Gewöhnlich aber begnügt er sich mit einfachem Abwechseln zwischen forte und piano. In den meisten Arien besagen die eingetragenen Nuancen sehr wenig, da das piano in den Orchesterstimmen nur das Eintreten des Gesangs anzeigt.

Man würde jedoch fehlgehen, wenn man annehmen wollte, Bach habe nicht mehr nuanciert, als er für gewöhnlich angibt. Schon die Stücke, in denen er reicheren Wechsel zwischen forte, piano und pianissimo vorschreibt, dürften das Gegenteil beweisen. Ferner muß man immer bedenken, daß er seine Stimmen nur für seinen persönlichen Gebrauch, nicht für fremde Verwendung oder Veröffentlichung revidiert und „fertig gemacht" hat[20]. Die Hauptsache blieb demnach der mündlichen Anweisung vorbehalten. Man vergesse auch nicht, daß Spieler und Sänger, da sie jahraus, jahrein nur seine Werke und unter seiner Leitung aufführten, mit seinen Intentionen aufs innigste vertraut waren und das Richtige von selbst trafen.

Aus diesen Erwägungen ergibt sich die Stellung, die wir bei unsern Aufführungen den Stimmen gegenüber einzunehmen haben. Was vorgeschrieben ist, muß beachtet werden; darüber hinaus darf man aber noch gar manches unternehmen, was deshalb nicht als unbachisch anzusehen ist, weil es nicht in den Stimmen steht, sondern dem entspricht, was die mündlichen Anweisungen Bachs enthielten. Es gilt also die Stimmen zu erklären und auszulegen.

[20] In den Partituren finden sich Angaben weder für die Phrasierung noch für die Dynamik. Nicht einmal die Bezifferung des Continuo ist darin eingetragen. Wie Bach die Stimmen herrichtete, wenn sie für eine fremde Aufführung bestimmt waren, ersieht man aus denen zum Kyrie und Gloria der Hmoll-Messe; die Phrasierung ist peinlich genau angegeben, die Dynamik nur angedeutet.

Die von Bach vorgeschriebenen Nuancen sind — wie in den Klavierwerken und den Brandenburgischen Konzerten — mit einer gewissen Schroffheit herauszuarbeiten. Der Meister liebt die unvermittelte Gegenüberstellung von piano und forte; den Ausgleich durch ein diminuendo und crescendo sieht er für gewöhnlich wohl nicht vor. Das ist besonders wichtig für die Arien. Die Vor- und Zwischenspiele des Orchesters müssen in einem ungeschwächten forte ausklingen; mit dem Eintreten der Singstimme gehen die Instrumente dann plötzlich in das piano über. Dieser unvermittelte Übergang gerät nicht gleich beim ersten Male; er muß erst geübt werden. Der Versuch, sich mit seinem Orchester wieder in die alte Tradition einzuleben, dürfte jedoch keinen Dirigenten reuen. Zugleich ist dies das beste Mittel, den Instrumentisten die falschen rallentandi abzugewöhnen. Als weiterer Vorteil wird sich ergeben, daß so viele überleitende Baßfiguren, die bisher im diminuendo verloren gingen, nun wirklich zur Geltung gelangen.

Zu den Eigentümlichkeiten der Bachschen Dynamik, die man an den sorgfältig nuancierten Stimmen studieren kann, gehören die Echowirkungen. Wo es uns gar nicht in den Sinn käme, läßt der Meister oft zwei oder drei Takte sich pianissimo aus dem Ganzen herausheben. Auf den ersten Blick erscheint dieses Verfahren äußerlich und zopfig; da aber viele Themen und Passagen auf diesen Effekt angelegt sind, ist er einer der natürlichsten und wirkungsvollsten, die man in der Begleitung der Arien anbringen kann. Wie schon erwähnt, führten die Bachschen Instrumentisten diese Stellen wohl so aus, daß sie die Haare des Bogens locker ließen[21]. Die merkwürdige Klangveränderung, die sich daraus ergab, kann man mit dem modernen Bogen leider nicht erzielen.

Wie Bach in den Arien nach dem Eintreten der Singstimme nuancierte, hat er nicht angegeben. Das fiel für ihn in das Gebiet der richtigen Deklamation. Er hat sicher alle crescendi und decrescendi ausführen lassen, die durch die affektvolle Wiedergabe des Textes geboten waren. Alle Nuancen, die musikalisch natürlich und dichterisch gerechtfertigt sind, dürfen also nicht nur als erlaubt, sondern sogar als gefordert gelten. Aus dem Wesen der Bachschen Musik läßt sich schon erkennen, daß dem Meister nichts verhaßter

---

[21] S. 193.

sein konnte als ein lebloser gesanglicher Vortrag. Je dramatischer, desto besser. Sogar rein lyrische Stücke aus den Kantaten gewinnen durch eine gewisse innere Lebhaftigkeit in der Wiedergabe.

Jede tiefer durchdachte Auffassung des Textes wird den Sänger aber zur Einfachheit zurückführen. Gar manches, was er anfangs für wirkungsvoll hielt, wird ihm bei neuem Ergründen der Bachschen Musik als schlechter, äußerlicher Effekt erscheinen.

Wenn der Sänger gut und scharf ausspricht und mit natürlicher Empfindung deklamiert und die Instrumentisten — auch da, wo sie piano begleiten — lebhaft phrasieren und betonen, ist die dynamische Frage eigentlich schon gelöst. Man wird bemerken, daß es sich bei Bach gewöhnlich nicht so sehr um große Perioden des An- und Abschwellens, als um das Hervorheben einzelner Worte handelt, wiewohl auch Beispiele beigebracht werden können, in denen eine Steigerung oder ein Verhallen augenscheinlich die leitende Idee seiner Musik abgegeben hat.

Vielleicht ist es nicht unangebracht, daran zu erinnern, daß jedes Forcieren der Stimme für den Bachschen Vortrag vom Übel ist.

Gute Bachsänger sind verhältnismäßig selten. Die meisten kommen nicht weiter, weil ihnen das technische Fundament fehlt. Sie hätten wohl eine richtige Auffassung; aber ihre Stimme gehorcht ihnen nur unvollkommen. Ganz falsch ist es, wenn man immer wieder behaupten hört, daß die Kunst des bel canto mit den Bachschen Gesangswerken nichts zu tun habe. Sie wird vorausgesetzt; nur daß noch ein Mehr gefordert wird. Es wäre zu wünschen, daß jeder Bachsänger sich einige Zeit um die „Leichtigkeit“ im Singen bemühte, die in der italienischen und französischen Schule erstrebt wird und zu der die Beschäftigung mit der guten italienischen Gesangsliteratur unerläßlich ist. Man vergesse nicht, daß Bach sich an der italienischen Gesangskunst gebildet hat und diese voraussetzt. Der Sänger von heute trägt ihn gewöhnlich viel zu schwerfällig vor.

Zu dieser mehr äußerlichen Gesangskunst muß dann die andere, die der ungekünstelten dichterischen Deklamation, treten, wie sie in der deutschen Musik gefordert wird. Bachs Koloratur hat tatsächlich mit der italienischen kaum etwas gemein. Sie ist nicht Selbstzweck, sondern dient der Deklamation. Dadurch wird sie aber nur schwieriger, nicht leichter. Der Sänger muß über allen technischen Schwierigkeiten stehen, um die Läufe einfach und mit einer gewissen,

zur richtigen Wirkung unerläßlichen „Natürlichkeit“ herauszubringen, so daß man sie gar nicht mehr als Koloratur, sondern als „Aussprache“ empfindet. Ein gewisses Drängen an diesen Stellen ist eher zu empfehlen als ein Zurückhalten.

Erst einer vollendeten Technik ist auch die Unmittelbarkeit der Tongebung möglich, die Bachs Musik so wohl ansteht. Es scheint, daß gar viele unserer Sänger nicht ahnen, wie sehr sie durch eine unangebrachte Anwendung der Kunst der Schwelltöne ihren Vortrag beeinträchtigen, sonst würden sie nicht alle ihre gehaltenen Noten, auch die kürzesten, so unnatürlich und geziert herauszubringen suchen. Gesangliche Kunst als solche darf in Bachschen Arien und Rezitativen überhaupt nicht bemerkbar werden, so sehr sie auch vorausgesetzt wird; der Gesang muß im Gegenteil etwas Frisches, Unbefangenes, „Knabenhaftes“ im guten Sinne des Wortes an sich tragen. Man vergesse nicht, daß die Partien ausnahmslos für Knaben und sehr jugendliche Sänger geschrieben sind. Daß der Meister es nur mit solchen Interpreten zu tun hatte, ist natürlich auf seine Satzweise nicht ohne Einfluß geblieben.

Die weibliche Empfindsamkeit, mit der sehr viele unserer Solistinnen ihre Arien interpretieren, liegt also ganz abseits von den Gedanken Bachs und ist seiner Musik nicht zuträglich. Hoffentlich kommt noch einmal die Zeit, wo man der natürlichen Leichtigkeit der Knabenstimme zum Kunstgesang wieder mehr Aufmerksamkeit zuwendet als bisher und solche jugendliche Bachsänger heranzieht. Wahrscheinlich wird man dann finden, daß das Vorurteil, als ob der Gesang eines Knaben notwendig ausdruckslos sein müsse, nicht gerechtfertigt ist. Hat nicht jeder Musiker an sich die Erfahrung gemacht, daß sein künstlerisches Empfinden so etwa vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahr ganz außerordentlich entwickelt war, und daß er später manches, was er damals natürlich besaß, sich wieder hat erwerben müssen? Warum soll es nur Knaben geben, die in diesem Alter gut Klavier spielen? Warum nicht auch solche, die es in der weit natürlicheren Kunst des Singens bereits zu etwas gebracht haben? Daß es in Bachs Partituren eine Reihe von Stücken gibt, die ohne den timbre und die Frische der Knabenstimme nie ihre volle Wirkung erreichen werden, dürfte jedem, der sie aufmerksam studiert, schon aufgefallen sein. Der Tag wird wohl einmal kommen, an welchem man die Soprankantate „Jauchzet Gott in

allen Landen" (Nr. 51) wieder aus einer frischen Knabenkehle vernehmen wird.

Daß schöne Knabenstimmen für Bachsche Chöre das Ideal seien, kann niemand bestreiten, der einmal einen guten Knabenchor in einer Kantate des Meisters gehört hat. Was man mit einem solchen Ensemble erreichen kann, zeigt Schreck mit den Thomanern von heutzutage. Die Vorzüge des Knabenchors bestehen in der natürlichen Leichtigkeit, mit welcher sich die Stimmen in den hohen Lagen bewegen, in der Klarheit des Timbre der Soprane und Alte und vor allem darin, daß der Gesamtklang homogen ist. Die herrlichen Linien der Bachschen Altstimmen kann man so nur in Knabenchören verfolgen.

Man stelle sich die Schwierigkeit, Bach mit Knaben aufzuführen, nicht allzu groß vor. Leichtere Kantaten kann man bei sorgfältigem Einstudieren mit jedem besseren Gymnasiastenchor aufführen. Gewisse Profankantaten, wie „Der zufriedengestellte Äolus", erscheinen für solche Chöre wie geschaffen. Vielleicht wird die Beschäftigung mit Bachschen Werken eine neue Zeit in der zum Teil arg daniederliegenden Pflege des Gesanges an unsern höheren Schulen herausführen.

Der Dirigent, der über etliche gute Knabenstimmen verfügt, verwende sie in seinem Chor zur Unterstützung der Frauenstimmen. Daß die Cantus firmi der Choräle überall, wo sie vorkommen — auch in den Choralarien —, durch Knabenstimmen wiederzugeben sind, ist eine Forderung, die nicht entschieden genug erhoben werden kann. Wer Knabensoprane einmal in den einleitenden Chören der Choralkantaten erprobt hat, wird sie kaum mehr missen können. Es braucht ihrer nicht viele: ein halbes Dutzend, neben den Frauensopranen, genügt schon, um die Melodie so zur Geltung zu bringen, daß sie ruhig und plastisch dasteht.

Auch im Cantus firmus der Schlußchoräle wirken sie ausgezeichnet. Man wende nicht ein, daß die Feinheit des Vortrags dieser Stücke darunter leide; jeder vernünftig unternommene Versuch wird die Haltlosigkeit dieser Ansicht erweisen. Verwunderlich ist im Gegenteil, daß man sich für die Ausführung der Choralmelodien so lange mit weiblichen Sopranen zufrieden gegeben hat, denen alle Voraussetzungen für den satten, durchdringenden, „objektiven" Ton, der hier gefordert wird, abgehen.

Überhaupt sind die Ansichten über die beste Art der Wiedergabe der Schlußchoräle noch sehr im Fluß. Eine Meinung geht dahin, sie a capella, ohne die von Bach durchweg vorgeschriebene oder vorausgesetzte Begleitung der Streicher und Oboen — zu denen noch Flöten, eventuell auch Blechbläser hinzutreten können — auszuführen. Man gibt vor, es wäre dem Meister nur um die instrumentale Unterstützung seiner wenig tüchtigen Sänger zu tun gewesen, eine Hilfe, deren die modernen, wohlgeschulten Massenchöre nicht bedürften. Es wäre bedauerlich, wenn diese Ansicht nicht mit der Zeit zurückgedrängt würde. In der a capella-Wiedergabe der Choräle durch große Chöre liegt eine große Gefahr: man gerät leicht in das falsche Übertreiben der dynamischen Schattierungen. Daß ein Choral, in welchem ein Satz fortissimo von vierhundert Stimmen, der andere von derselben Zahl in kaum vernehmlichem pianissimo vorgetragen wird, unter Umständen eine große Wirkung auf eine Masse auszuüben vermag, ist sicher. Fast ebenso sicher aber ist, daß dies deswegen doch nicht die richtige Art ist. Durch das mächtige An- und Abschwellen, durch die damit fast notwendig gegebenen rallentandi, durch das Effekt erstrebende Verweilen auf den Fermaten geht die einfache schöne Linie der Choralmelodie verloren. Sie wirkt nicht mehr als Einheit; man vernimmt nur Stücke davon. Was würde man dazu sagen, wenn man irgend eine andere schlichte Weise in einer so auf den groben Effekt ausgehenden Art von einem Chor vorgetragen hörte? Beim Choral, dessen Einfachheit noch durch die Heiligkeit gesteigert wird, soll sie aber gestattet sein!

An Stelle dieser übertriebenen Nuancen lasse man eine eindrucksvolle, schlichte Deklamation treten, von der man alles Sentimentale und Rührselige ängstlich fernhält. Man lasse den Chor fast mehr sprechen als singen, so daß die dynamischen Schattierungen sich bis zu einem gewissen Grade innerhalb der Maßstäbe eines scharf ausgeprägten Rezitierens halten; man sehe auf den Zusammenschluß der Worte und Sätze; man halte die Fermaten nur als natürliche Atempausen aus, die man, je nach dem Sinn, kürzer oder länger bemißt: dann wird man der künstlerischen Wahrheit näher sein als vorher. Und wenn der Choral nun nicht so auf die Massen wirkt, so erzieht er sie zu einer höheren und vertieften künstlerischen Auffassung der kirchlichen Melodie.

Bei dieser Wiedergabe sind die Instrumente weder hinderlich

noch überflüssig, sondern notwendig[22]. Sie geben den goldenen Untergrund für die Deklamation ab; sie übernehmen die Ausführung der melodischen Linien und erlauben den Stimmen, sich fast ganz auf das Geltendmachen des Textes zu verlegen. Man beachte, wie die harmonischen Peripetien des Bachschen Choralsatzes nicht so sehr auf große dynamische Effekte, als auf das Hervorheben einzelner Worte und Silben ausgehen. Daß die Aussprache großer Chöre in den pianissimo-Stellen der Choräle oft verschwommen wird, so daß man weder ein Singen noch ein Sprechen, sondern nur noch ein Lispeln vernimmt, ist wohl auch schon unkritischen Hörern nicht angenehm aufgefallen.

Diese Ausführungen wollen nicht besagen, daß a capella-Wiedergaben der Choräle durch große und kleine Chöre unter allen Umständen zu vermeiden seien; es kann Gelegenheiten geben, wo man Unrecht täte, auf die elementaren Wirkungen, die man damit erzielen kann, zu verzichten. Nur daß sie nicht zur Regel werden dürfen, sollte begründet werden. Im übrigen ist alles engherzige Wesen bei Bachscher Musik unangebracht.

Die Frage, ob große Chöre für die Aufführung der Kantaten und Passionen besonders vorteilhaft sind, läßt sich ganz allgemein aufwerfen. Eine eindeutige Antwort gibt es wohl kaum. Daß Bachs Musik mit ihrer komplizierten Stimmführung nicht auf Massenwirkung berechnet ist, wie die Händelsche, leuchtet ohne weiteres ein. Man kann sogar eine Reihe von Werken namhaft machen, die schon aus äußeren Gründen nur eine ganz mäßige vokale Besetzung vertragen. Es sind die Kantaten, in denen Bach eine Solovioline oder eine Solooboe zum Chor verwendet. Bei andern verbietet sich ein größeres Aufgebot vokaler Kraft aus inneren Gründen; ihrem ganzen Wesen nach gehören sie einer Art kirchlicher Kammermusik an. Die Werke, in denen Bach tatsächlich nur für das drei- oder vierfache Quartett, über das er verfügte,

---

[22] Die Instrumente müssen auch da mitspielen, wo sie in der großen Bachausgabe nicht vorgeschrieben sind. Wenn die betreffende Angabe beim Choral fehlt, so will dies nur heißen, daß die Stimmen der Kantate verloren sind. In der Partitur erwähnt Bach die Instrumentierung des Schlußchorals verhältnismäßig selten, nimmt er sich doch nicht einmal die Mühe den Text einzutragen; er führt oft nur die Anfangszeile an.

schrieb, sind viel zahlreicher, als man gewöhnlich annimmt. Zuzugestehen ist ferner, daß selbst die größten und machtvollsten Schöpfungen des Meisters bei einer schwachen — etwa sechs- oder achtfachen — Besetzung mit lauter vorzüglichen Stimmen herrlich wirken. Die Erfahrungen, die Julius Stockhausen mit einer derartigen Wiedergabe der Johannespassion durch seinen Schülerchor machte, sollen äußerst günstig gewesen sein. Darum ist die Bitte wohl gerechtfertigt, daß man uns öfters Bachsche Werke in guter „Originalbesetzung" biete. Sicher ist, daß die Stimmführung des Meisters so am besten zur Geltung kommt.

Andrerseits wäre es falsch, der stärkeren Besetzung der Stimmen, die unsere Gewöhnung und oft auch die Räume, in denen Bach zur Aufführung kommt, verlangen, ihr Recht und ihre Vorteile absprechen zu wollen. Bach hat es sich zwar nicht träumen lassen, daß man das Gloria, das Et resurrexit und das Osanna seiner Messe einmal mit drei- bis vierhundert Sängern vortragen würde; nichtsdestoweniger darf es gewagt werden und ist schon mit Erfolg gewagt worden. Nur darf man sich nicht verhehlen, daß es sich eben um ein Wagnis handelt. Schon bei einem Chor von hundertundfünfzig Sängern ist Gefahr vorhanden, daß die Linien der vokalen Polyphonie etwas Massives und Schwerfälliges bekommen, das der Bachschen Art direkt entgegen ist. Hörer und Dirigenten erweisen sich in dieser Hinsicht oft noch von einer beglückenden Unbefangenheit und Anspruchslosigkeit. Sie sind mit Chorleistungen befriedigt, bei denen man tatsächlich mehr verworrenes Getöse als Bachsche Polyphonie vernehmen kann, und bei denen nicht einmal die äußerliche Präzision des Zusammenklangs der Stimmen gewahrt ist. Daß man diesen Gefahren entgehen und mit sehr großen Chören dieselbe Klarheit, Präzision und Feinheit erzielen kann, wie mit kleinen, hat Siegfried Ochs schlagend bewiesen. Insoweit bedeuten die Aufführungen der Berliner Philharmonie ein Ereignis in der Geschichte der Bachinterpretation.

Die dynamischen Schattierungen werden bei unsern großen Chören notwendig schärfer ausgeprägt erscheinen müssen, als es bei den Ausführungen in Bachschem Maßstab der Fall zu sein braucht. Jedoch lassen sich nur wirklich einfach angelegte dynamische Pläne durchführen. Der Dirigent erlebt es fast bei jedem Werke, daß er so und so viele interessante Nuancen, die er noch in den Chorproben

beobachtet hatte, daran geben muß, sobald Orchester und Orgel hinzutreten. Auch in den Chören — wie in den Chorälen — hält sich das dynamisch Mögliche zuletzt innerhalb der Grenzen einer lebhaft gesteigerten Deklamation. Gelegenheiten, allgemeine größere crescendi und decrescendi anzubringen, findet man nicht allzu häufig. Nuancen aber, die nur der „Abwechslung" halber da sind, haben keine Berechtigung. Hingegen tritt die Wichtigkeit einer scharfen und bis ins geringste sorgfältigen Aussprache bei längerer Beschäftigung mit Bach immer deutlicher hervor.

Ein gewisses martellato in der Wiedergabe der Koloraturen — mit Auswahl und maßvoll angewandt — wirkt gut, da es sie klarer hervortreten läßt als die gewöhnliche strenge Bindung, bei der die Töne leicht ineinander fließen. Wird es jedoch im geringsten übertrieben, so klingt es unschön.

Bei einem richtig deklamierenden Chor und einem gut phrasierenden und betonenden Orchester wird der Hörer gar kein Bedürfnis nach vielen und starken dynamischen Schattierungen empfinden. Die Stimmführung, wenn sie wirklich lebendig zutage tritt, ersetzt alles: die Häufung der Stimmen bewirkt das Anschwellen, ihre numerische Verringerung das natürliche Abschwellen. Gar oft dienen falsche Nuancen nur dazu, den Hörer von den natürlichen dynamischen Empfindungen, die die Bachsche Polyphonie in ihm auslösen würde, abzulenken. Besonders hüte man sich davor, in den Eingangschören der Choralkantaten dynamischen Schimären nachzujagen.

In seinen Chören gibt Bach fast keine direkten dynamischen Anweisungen. Die Beobachtung des Verhaltens der Instrumente liefert jedoch wertvolle Fingerzeige für das forte und das piano. Wirkt das Orchester vollständig mit, so ist der Satz gewöhnlich forte, setzt es ganz oder teilweise aus, so ist er meistens piano gedacht. Überhaupt wird man bemerken, daß der Meister größer angelegte crescendi und diminuendi, die wir durch Dynamik zur Geltung bringen würden, durch Hinzu- und Abtreten von Instrumenten realisiert. Steigerung ist für ihn also Vermehrung von obligaten Stimmen und Mitwirkenden, Abnehmen eine Verminderung derselben. Dieser Satz ist für die Ausdeutung seiner Partituren von eminenter Wichtigkeit.

In den Kantaten operiert Bach — wie in den Brandenburgischen Konzerten — sehr oft mit einem Tutti- und Soloensemble, für den

Chor sowohl wie für das Orchester. Wann die Ripienisten[23] hinzu- und abtreten sollten, hat er für gewöhnlich nur mündlich bestimmt. Glücklicherweise sind aber auch diesbezügliche Andeutungen in den Stimmen erhalten. Wechsel zwischen Solo und Tutti verlangt er z. B.: in den Anfangschören von „Die Himmel erzählen" (Nr. 76), von „Ich glaube, lieber Herr" (Nr. 109), von „Gott ist mein König" (Nr. 71); in dem Chor „Was betrübst du dich" aus „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21); in dem Chor „Alles nun, was ihr wollt" aus „Ein ungefärbt Gemüte" (Nr. 24). Für den ersten Chor von „Unser Mund sei voll Lachen" (Nr. 110) läßt er sogar besondere Ripiensingstimmen ausschreiben. Wenn er schon in seinen kleinen Chören mit zwei Klangmassen operierte, wieviel mehr hätte er es mit Chören, wie wir sie zur Verfügung haben, getan!

Das piano und forte, das durch starkes und schwaches Singen erzielt wird, kann das andere, das aus Stimmenverminderung und Stimmenvermehrung resultiert, nie ersetzen. Das letztere Mittel ist, wo es nicht auf Übergänge, sondern auf Entgegensetzung von Klangstärken ankommt, natürlicher; es wirkt ausgezeichnet; die Stimmführung kommt bei dem piano eines mittelstark singenden kleinen Chores viel besser zur Geltung, als beim anhaltenden pianissimo eines Massenchores, bei welchem sie oft undeutlich wird. Bach verlangt solche Effekte. Warum sträubt man sich immer dagegen? Jedenfalls darf man diese eine Forderung bestimmt erheben: daß in den Mittelsätzen der Chöre, in denen die Instrumente schweigen, nur ein Teil der Sänger mitwirkt. Welche Effekte in den Fugen durch sukzessive numerische Verstärkung der Stimmen auf den entscheidenden Einsätzen zu erzielen sind, was man in lyrischen Chören, wie „Du Hirte Israel" (Nr. 104) und „Liebster Immanuel" (Nr. 123) mit Abwechseln zwischen verschiedenen Choreinheiten erreichen kann und wie solche Schattierungen in den großen Chören der Festkantaten wirken, gibt reichen Stoff für interessante Versuche.

Zu welchen Absurditäten die durchgängige Verwendung eines großen Chors in den Passionen führt, ist schon hervorgehoben

---

[23] Die Erklärung dieses Ausdruckes auf S. 113.

worden[24]. In Chorälen wirkt eine Auswahl von dreißig oder vierzig guten Sängern oft am besten.

Umgekehrt darf man wohl auch behaupten, daß Bach nicht alles, was für uns unter den Begriff der Solonummer fällt, nun auch in nur einfacher Besetzung habe ausführen lassen. Solo- und Chorgesang gingen für ihn in einer Weise ineinander über, die uns nicht mehr geläufig ist. Man bedenke, daß seine Choristen Solisten, und seine Solisten Choristen waren! Die besseren übten sich alle in der Koloratur. Vielleicht ist die Ansicht nicht allzu gewagt, daß er keinen Anstand nahm — da sich Knabenstimmen restlos vermischen — soli in doppelter, und wenn es sein mußte, in dreifacher Besetzung ausführen zu lassen. Man fragt sich zuweilen, wie er dazu kommen konnte, die orchestrale Begleitung einer Arie oder eines Duetts als Satz und als Instrumentierung so auszustatten, daß auch die besten Sänger sich dagegen nicht halten können[25]. Ob die Lösung des Rätsels nicht in der zweifachen Besetzung der Singstimme zu suchen ist? Wer jemals Gelegenheit hatte Knabenstimmen in Kirchen zu hören, ohne die Sänger zu sehen, wird gemerkt haben, daß es an einstimmigen Stellen fast unmöglich ist, zu bestimmen, ob ein oder zwei Mitwirkende in Betracht kommen. Sehr richtig bemerkt Voigt, der von praktischen Gesichtspunkten aus die Möglichkeit mehrfach besetzter Sologesangstücke erörtert, daß die Soli Bachs „nicht etwa Empfindungen einzelner ausdrücken, im Gegensatze zu allgemeineren Enpfindungen, welche die Chöre aussprechen", und daß sie nicht „bestimmten einzelnen Personen in den Mund zu legen" sind[26].

Daß das einleitende Duett des Osteroratoriums (B. G. XXI[3]) chorische Ausführung voraussetzt, wird man wohl nicht in Abrede stellen können; daß eine Reihe einfach gehaltener Duette und Terzette aus den spätesten Kantaten denselben Eindruck erwecken

---

[24] S. 593.

[25] Wer kann sich rühmen, das Eingangsduett von „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Nr. 60) auch nur einigermaßen befriedigend gehört zu haben? Ein Blick in die Partitur lehrt, daß es bei einfacher Stimmbesetzung niemals — auch mit den besten Sängern nicht — der Fall sein kann.

[26] W. Voigt. Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten. Bachjahrbuch 1906. S. 1—42.

und in mehrfacher Besetzung sicherlich am besten wirken, wurde schon bei der Besprechung dieser Werke bemerkt[27].

Für die Orchesterpartien ist die Ausdeutung der Partituren von sehr großer Tragweite. Das piano in den Instrumentalstimmen der Arien will nicht nur heißen, daß jetzt, mit dem Eintritt der Singstimme, schwach gespielt wird, sondern auch, daß die Ripienisten zu schweigen haben. Das instrumentale piano wird also ebenfalls durch eine Verminderung der Zahl der Spieler erreicht. Dieser natürliche Gebrauch des tutti — für die Vor- und Zwischenspiele — und Senza Ripieni — für die Begleitung der Singstimme — komm langsam wieder auf. Man beginnt einzusehen, wie vorteilhaft sich das durch wenige Instrumente hervorgebrachte piano von dem durch das pianissimo-Spiel einer größeren Anzahl von Instrumentisten erzielten unterscheidet. Es „trägt" besser; es ist modulationsfähiger; die Stimmführung tritt gut hervor. Da nicht pianissimo gespielt zu werden braucht, sondern eine natürliche Tongebung möglich ist, läßt sich besser phrasieren und betonen; auch die Nuancen können viel lebhafter herausgearbeitet werden. Dem Hörer kommt diese Begleitung anfänglich merkwürdig dünn vor; er findet sich aber bald darein und genießt es nun, nicht immer befürchten zu müssen, daß die Singstimme im nächsten Augenblick durch das Orchester ganz verdeckt werde.

Zu schwache Besetzung ist aber in den Räumen, in denen bei uns Bach aufgeführt wird, nicht von Vorteil. Bei Streicherbegleitung wird sich gewöhnlich als das Richtige erweisen: für die ersten und zweiten Violinen und Bratschen je zwei Pulte; für die Celli und Kontrabässe je eines[28]. In einem Rezitativ von „Ich

---

[27] Man sehe z. B. die herrlich einfachen Duette und Terzette in den Kantaten: „Allein zu dir, Herr Jesu Christ" (Nr. 33); „Aus tiefer Not" (Nr. 38); „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" (Nr. 116); „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (Nr. 79); „Meinen Jesum laß ich nicht" (Nr. 124); „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" (Nr. 125); „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10); „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut" (Nr. 113); „Jesu, der du meine Seele" (Nr. 78).

[28] Bei einer sehr interessanten Aufführung der Matthäuspassion im Münster zu Basel (1906) konnte ich bemerken, daß von den Instrumentalpartien manches verloren ging, weil zuwenig Pulte für jenen Raum mitwirkten; besonders trat dies in der Begleitung der Christuspartie zutage. An andern Stellen aber kamen die Vorzüge des Prinzips ganz herrlich zur Geltung.

liebe den Höchsten" (Nr. 174) schreibt Bach dreifache Besetzung der begleitenden Streicher vor.

Das piano besagt aber nicht bloß, daß die Ripienisten des betreffenden Instruments schweigen: es bezieht sich auch auf andere Instrumente, die im Tutti die betreffende Partie etwa mit ausgeführt haben. In der Anfangsnummer und im Duett „Ich hab' vor mir ein schwere Reis'" aus „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Nr. 58) gehen die drei Oboen in den Tuttisätzen mit den Streichern; für die Stellen, wo der Gesang eintritt, wird ihnen tacet vorgeschrieben, die Streicher begleiten allein; die dritte Oboe wird dem Sopran, der einen Choral singt, zur Unterstützung beigegeben. Ein ähnlicher Fall liegt in der Altarie aus „Süßer Trost, mein Jesus kommt" (Nr. 151) vor. Sie wird von Oboe d'amore begleitet; in den Tuttisätzen führen aber sämtliche Violinen und Bratschen den Part dieses Instrumentes mit aus. Im ersten Chor von „Was frag' ich nach der Welt" (Nr. 94) läßt der Meister die Oboen, um gewisse Echowirkungen hervorzubringen, bald mit den Violinen gehen, bald schweigen.

Daß diese Angaben uns hier erhalten sind, ist nur Zufall; was Bach sonst mündlich anordnete, wurde für einmal ausnahmsweise in den Stimmen vermerkt. In Arien, in denen Oboen und Violinen unisono gehen, bedeutet das piano wohl öfters, daß entweder die Bläser oder die Streicher aussetzen. Man probiere diese Regel einmal an den Kantaten „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Nr. 56) und „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Nr. 57), in deren Eingangsnummern nach der Partitur der Bachgesellschaft die Oboen von Anfang bis zu Ende mit den Streichern zusammenwirken würden, während tatsächlich die Stimme wohl nur von den Streichern oder nur von den Bläsern, oder bald von den einen, bald von den andern begleitet wurde.

In der Arie „Sanfte soll mein Todeskummer" aus dem Osteroratorium (B. G. XXI[3]) werden die Violinen durch die Schnabelflöten in der Oktave verdoppelt. Es ist aber mehr als zweifelhaft, ob Bach diese letzteren durchgehend mitspielen ließ, oder ob sie in der Begleitung der Singstimme nicht aussetzten.

Daß die Stimmen solcher nur in den Tutti verdoppelnden Instrumente ganz ausgeschrieben sind, steht der eben geäußerten Ansicht nur scheinbar entgegen. Kopiert wurde eben die obligate Partie;

die Anordnungen, inwieweit sie von dem betreffenden Instrument tatsächlich wiederzugeben war, blieben dem Dirigenten überlassen. Teilstimmen für die Ripienisten wurden nur in ganz seltenen Fällen angefertigt.

Zu welch falschen Konsequenzen man geführt würde, wenn man die Partitur und ihre Angaben wörtlich befolgte, kann man aus den Notizen über das Fagott ersehen. Am Anfang einer Kantate wird vermerkt, daß dieses Instrument die Partie der Celli mit ausführt. Wer dies das ganze Stück hindurch beobachten wollte, würde einen argen Fehler begehen: es soll nur heißen, daß das Fagott im Chor und etwa noch in den Tutti einer stark besetzten Arie mitzuwirken hat.

Umgekehrt will das Fehlen des Vermerks über die Mitwirkung des Fagotts nicht heißen, daß man es nicht zur Verstärkung des Basses, zum mindesten in den Chören, heranziehen dürfe. In den meisten Chören ist es geradezu erforderlich, und wenn die Singstimmen stark besetzt sind, tut man gut, nicht ein, sondern zwei oder drei Fagotte zu nehmen. Auch in den Tuttisätzen der Arien ist es zu verwenden, wo es von gutem Effekt ist: also zum mindesten überall da, wo die Violinen und Bratschen durch Holzbläser verstärkt sind.

Auch sonst darf man in der Besetzung noch gar manches wagen, was weder in der Partitur, noch in den Stimmen steht und dennoch dem entspricht, was bei Bach wohl Brauch war. Man stelle sich nur den „Betrieb" bei den Aufführungen der Thomaner vor. Es kam darauf an, mit möglichst wenig ausgeschriebenen Stimmen auszukommen; sogar die Gesangspartien in den Chören existieren gewöhnlich nur in je einem Exemplar. Die Instrumentisten standen größtenteils; sie konnten ihre Partie halb auswendig. Also ging es ganz gut an, daß für die Tutti der Arien unter Umständen andere Instrumente mit aus derselben Stimme spielten.

Wenn in einer Arie, nach der Ausgabe der Bachgesellschaft, Oboenbegleitung vorgeschrieben ist, so besagt das nicht immer, daß die Partie von Anfang bis zu Ende nur von einer Oboe ausgeführt werden darf. Zunächst ist so viel sicher, daß, wenn Bach noch eine oder zwei Oboen disponibel hatte, er diese nicht feiern, sondern, sobald es sich um ein kräftiges, stark gebautes Thema handelte, die Tutti mitblasen ließ. Ferner ist dadurch die Wahrscheinlichkeit nicht

ausgeschlossen, daß der Meister eventuell zwei oder mehrere Streicher zur Unterstützung der Oboe beorderte, die die Tutti aus derselben Stimme mit ausführten.

Es bedarf nicht einmal dieser historischen Erwägung: oft führt schon die Musik selber darauf, daß für die Tutti der Arien, die von Bläsern begleitet werden, entweder doppelte Besetzung des „Soloinstruments" oder Unterstützung durch Streicher oder gar beides vorgesehen war. Man mute uns doch nicht zu, es nicht geradezu als lächerlich zu empfinden, wenn ein kühnes, stolzes Thema von einer Oboe oder einer Flöte mehr angedeutet als wiedergegeben wird! Jede Abhilfe, die der betreffenden obligaten Stimme — denn auf diese, nicht auf das Instrument, kommt es Bach in erster Linie an — zu ihrem Rechte verhilft, ist erlaubt und geboten.

Für das begleitende Instrumentalduett der Choralarie „Und was der ewig güt'ge Gott" aus „Wahrlich ich sage euch" (Nr. 86) sind zwei Oboen vorgeschrieben. Die besten Instrumentisten können aber diese wahrhaft trotzigen Läufe nicht so herausbringen, daß die Einleitung wirkt, wie sie gedacht ist. Also wird man für die Tutti die Oboen doppelt besetzen und sämtliche Violinen mitgehen lassen. Man beachte, wie in vielen Themen, in denen nach dem äußeren Wortlaut der Stimmen Oboen allein vorgeschrieben sind, die Phrasierung so streichermäßig gedacht ist, daß die richtige „Zusammenraffung" der Noten und die vorausgesetzte Betonung ohne Mithilfe von Violinen geradezu unmöglich ist. So wird man z. B. auch dazu gelangen, in den Tuttisätzen der Eingangsnummer von „Sie werden euch in den Bann tun" (Nr. 44) und der ersten Arie von „Jesu, nun sei gepreiset" (Nr. 41) Streicher zum Oboenduett und Oboenterzett zu verwenden[29]. Auch in einer Arie für Solooboe ist die Mitwirkung von Streichern in den Tuttisätzen oft geradezu gefordert.

Was alles zu der überlieferten Notierung hinzugedacht werden muß, ersieht man aus den Arien, in denen Bachs Partitur An-

[29] Als weiteres Beispiel für die Berechtigung der Unterstützung der Oboen durch Streicher sei die Choralarie „Valet will ich dir geben" aus „Christus, der ist mein Leben" (Nr. 95) angeführt. Nicht unerwähnt bleibe, daß man in größeren Räumen Streicher neben den Oboen auch für die Begleitung des Gesangs — wenn er nicht Gefahr läuft durch die Instrumente erdrückt zu werden — zuweilen wohl gebrauchen kann.

weisung gibt, daß die Oboen mit den ersten und zweiten Violinen gehen. Man wundert sich billig, daß er die Bratsche nun ohne die Unterstützung der Taille, die bei dem Meister die Stelle der dritten Oboe vertritt, läßt. Er aber würde sich wundern, daß man ihm eine solche Inkonsequenz überhaupt zutraut: er setzt nämlich die Mitwirkung der Taille genau so voraus wie die der Oboen; der Unterschied ist nur der, daß seine Notiz die Anfertigung besonderer Oboestimmen verlangt, während die Taille aus der Bratschenstimme spielte. Oder auch .... er hatte damals zu seinem Leidwesen gerade keinen dritten Oboisten.

Verlangt es das Thema, so unterstütze man die Soloflöte in den Tuttisätzen durch Oboe oder Violinen oder durch beide zusammen. Das beste Beispiel für die Notwendigkeit einer solchen Maßnahme bietet wohl die Arie „Laß, o Fürst der Cherubinen“ aus „Herr Gott, dich loben alle wir“ (Nr. 130).

Sehr oft empfiehlt es sich, Oboen durch Flöten verstärken zu lassen. Daß Bach in der Kantate „Jesus schläft, was soll ich hoffen“ (Nr. 81), wo er Flöten vorschreibt, zugleich die Mitwirkung der Oboen voraussetzt und umgekehrt, ist durch den Umstand so gut wie sichergestellt, daß beide Instrumentisten aus einer Stimme spielten[30]. Vorzüglich wirken bei dieser Ausführung die erste und die letzte Arie!

Für Oboenpartien in Begleitung von Chören kann die Verwendung von Flöten — stellenweise eventuell in der oberen Oktave — nicht genug empfohlen werden; es ist dies oft das einzige Mittel, zu bewirken, daß man von der Oboe überhaupt etwas hört. Daß man die Flöten selber zuweilen durch Flauto piccolo unterstützen muß, wenn ihre Läufe herauskommen sollen, wurde bei der Besprechung der Passionen erwähnt.

Zur richtigen Geltendmachung obligater Stimmen braucht man eigentlich vor keiner Kombination von Instrumenten zurückzuschrecken; sie finden sich vollständig in Bachs Partituren vertreten. Im Eingangschor von „Herr, gehe nicht ins Gericht“ (Nr. 105) gibt er der ersten Oboe sogar das Horn bei, damit sie hervortrete.

Vielleicht dürfte sogar der Versuch gewagt werden, in gewissen Stücken mit Violinsoli diese in den Tutti durch zwei oder mehrere

30 Siehe die feinen Bemerkungen Rusts auf S. 14 der Vorrede zu B. G. XX¹.

Pulte ausführen zu lassen. Wenn Bach Solovioline vorschreibt, so liegt der Grund wohl häufig darin, daß die Partie für seine gewöhnlichen Spieler viel zu schwer war. Da in unsern Orchestern eine ganze Reihe von Instrumentisten oft über die vorausgesetzte virtuose Technik verfügt, wäre der Komponist selber wohl der erste, der unter diesen Umständen die mehrfache Besetzung in den Tuttistellen — wenn es sich um kraftvollere Themen handelt — befürworten würde. Man probiere dieses Verfahren einmal an dem »Laudamus te« der Hmoll-Messe.

Die Entscheidung, ob obige Vorschläge annehmbar sind, muß von Fall zu Fall getroffen werden. Es gibt Tutti, in denen jede Unterstützung des Soloinstrumentes direkt falsch wäre, da manche Partien so ausschließlich für Flöte oder Oboe erfunden sind, daß das Hinzutreten eines andern Instruments den ganzen Eindruck stören würde. Eine doppelte Besetzung jedoch wird selten schaden.

Nur auf die Anerkennung des Grundsatzes, daß ein Dirigent eine Bachsche Partitur mit Maß und Takt ausdeuten dürfe, kommt es vorläufig an. Wer mit der Art, wie uns die Bachschen Werke überliefert sind, einigermaßen vertraut ist, wird gegen das Prinzip kaum Einwände erheben. Bach hat in erster Linie obligate Stimmen, nicht besondere Partien für Instrumente geschrieben. Die Subjektivität des Instruments kann für ihn bei seiner Satzweise nur bis zu einem gewissen Grade in Betracht kommen. Er instrumentiert nicht modern, sondern wie er auf der Orgel registriert: er gibt die Hauptklangfarbe an[31]. Wo aber diese durch zeitweises Mitwirken anderer Instrumente nur desto wirkungsvoller zur Geltung gebracht wird, ist seine Intention voll gewahrt. Man bedenke, daß uns manche Partituren ohne jegliche Andeutung der Instrumentierung überliefert sind. Fehlen bei diesen zufällig die Stimmen, so ist zuweilen auch ein Kenner Bachs in einiger Verlegenheit, wenn er die vorausgesetzte Instrumentierung angeben soll.

Man darf auch nicht meinen, daß Bach bei der Wiederholung einer Kantate nicht auch einmal ein Soloinstrument durch ein

[31] Die Einschränkungen, denen dieser allgemein ausgesprochene Satz notwendig unterliegt und durch die er erst seine richtige Fassung erhält, liegen für den Kenner der Partituren auf der Hand. Dem Nichtkenner würde ihre Namhaftmachung nichts nützen, da es sich um ein Aufzählen von zahlreichen Beispielen handeln würde, deren Tragweite er nicht zu erfassen vermöchte.

anderes ersetzt habe. Er wird gar manchmal in diese Zwangslage gekommen sein. Was blieb ihm anderes übrig, wenn er etwa gerade keinen guten Flötisten hatte und die Kantate, die er wieder vornahm, ein schweres Solo für dieses Instrument enthielt? In dem Memorial vom Jahre 1730 gibt er an, daß er zurzeit weder einen dritten Trompeter, noch einen dritten Oboisten, noch einen Flötisten, noch einen Bratschisten, noch einen Cellisten, noch einen Kontrabassisten, noch genügend Violinisten besitze, und daß das Fagott vom Stadtpfeifergehilfen gespielt werde[32]!

Die obigen Vorschläge wollen also nicht der Willkür Tür und Tor öffnen, sondern nur dazu anleiten, daß wir bei der Ausführung der Instrumentalpartien so verfahren, wie der Meister selber es getan haben würde, wenn er über genügend Raum und gute Spieler verfügt hätte. Gar mancher berechtigten Klage über die schlechte Wirkung Bachscher Musik wird abgeholfen sein, wenn einmal das Vorurteil aus der Welt geschafft ist, als ob die wenigen überlieferten Stimmen ein richtiges Bild von der Ausführung, wie Bach sie sich dachte, böten und also ihre engherzige Auffassung das Richtige sei. Über das Wie und das Maß der anzuwendenden Freiheit können nicht Theorien, sondern nur immer wiederholte Versuche entscheiden. Was gut wirkt und klingt und nicht auf den äußerlichen Effekt ausgeht, ist immer irgendwie künstlerisch zu rechtfertigen.

Das gewöhnliche Bachorchester der Kantaten bereitet dem Hörer, wenn er sich erst einmal daran gewöhnt hat, einen ungetrübten Genuß. Der metallische Klang, der aus dem fortwährenden Zusammenwirken von Holzbläsern und Streichern resultiert, wird ihm bald so lieb, daß er ihn nicht missen möchte. Als Beispiel einer herrlichen Instrumentierung sei die Kantate „Liebster Immanuel" (Nr. 123) genannt, deren Eingangschor von zwei Flöten, zwei Oboe d'amore und Streichern begleitet wird.

Genügt Bach dieses einfache Orchester nicht, so verstärkt er die Bläser. Im ersten Chor von „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" (Nr. 1) treten zwei Hörner zu den zwei Oboen, den zwei konzertierenden Violinen und den übrigen Streichern; im Eingangschor der Kantate „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe"

---

[32] Über dieses Memorial siehe S. 122. Vollständig mitgeteilt Spitta II, S. 75 ff.

(Nr. 25) führt ein Chor von vier Blechbläsern und drei Flöten einen Choral zu der Begleitung der Streicher und Oboen aus; in der Kantate „Lobe den Herrn" (Nr. 143) verwendet der Meister zum übrigen Orchester noch drei Hörner.

Das Festorchester unterscheidet sich vom gewöhnlichen dadurch, daß vier Trompeten zu den Streichern und Holzbläsern hinzutreten. Typisch ist die Instrumentierung in „Preise Jerusalem" (Nr. 119); sie besteht aus vier Trompeten, zwei Flöten, drei Oboen und drei Streichern.

In der Begleitung der Soli zeigt sich die Vorliebe des Meisters für die Bläser ganz besonders. Für die beiden ersten Nummern der Kantate „Er rufet seinen Schafen" (Nr. 175) verwendet er drei Flöten; der instrumentale Teil der Baßarie wird von zwei Trompeten ausgeführt. Ein Rezitativ der Kantate „Sie werden euch in den Bann tun" (Nr. 183; zweite Komposition) wird von zwei Oboe da caccia und zwei Oboe d'amore begleitet. In der ersten Arie von „Herr Gott, dich loben alle wir" (Nr. 130) und in der Arie „Heiligste Dreieinigkeit" aus „Erschallet, ihr Lieder" (Nr. 172) hat die Singstimme gegen drei Trompeten und die Pauke anzukämpfen; in einem Rezitativ aus „Preise Jerusalem" (Nr. 119) wirken gar Pauke, vier Trompeten, zwei Flöten und zwei Oboen mit; mit einer Trompete begnügt sich der Meister in der Arie „Ach, es bleibt in meiner Liebe" aus „Du sollst Gott deinen Herrn" (Nr. 77). Wie sehr er den schmetternden Klang liebt, ersieht man auch daraus, daß er in einer Reihe von Motettenchören die Stimmen durch Blechbläser verdoppeln läßt[33].

Bach setzt das alte Stadtpfeiferorchester voraus; das will heißen, daß eine ganze Anzahl von Instrumenten bei ihm vorkommt, die wir nicht mehr kennen. Damit ist die Frage nach der Notwendigkeit einer Überarbeitung seiner Partituren gestellt. Können wir sie so ausführen, wie sie vorliegen, oder ist es nicht besser, sie so umzuarbeiten, daß man die Effekte und Klänge, die er erzielen wollte, durch eine gewisse Uminstrumentierung ins Moderne zu erreichen sucht?

Das moderne Orchester ist aus dem alten durch „Auswahl" entstanden. In allen Instrumentengruppen, den Streichern, den Holz- und den Blechbläsern, fielen eine Reihe von „Zwischeninstru-

[33] S. 670 u. 671.

menten" aus. Nur die vielseitig verwendbaren und vollkommensten erhielten sich. Man verzichtete darauf, dasselbe Instrument in allen möglichen Lagen und Stimmungen zu besitzen. Diese Reform, die zugleich eine Verarmung bedeutet, ging von Italien aus. Bach, obwohl er sie miterlebte, nahm keine Notiz von ihr. Er verwendet Instrumente, die schon zu seiner Zeit auf dem Aussterbeetat standen. Händel schreibt schon für das damalig moderne, vereinfachte Orchester.

Natürlich wurden die Blasinstrumente durch die Reform am stärksten betroffen. Aber auch eine ganze Reihe von Streichinstrumenten kamen in Abgang.

Bach verwendet noch Violino piccolo, eine kleine Quartgeige; er läßt sie mit der gewöhnlichen Geige in der Oktave mitgehen. Eine besondere Rolle spielt sie in der Kantate „Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn" (Nr. 96), in welcher sie, zusammen mit Flauto piccolo, eine konzertierende Partie ausführt.

Die Gambe, auf die der Meister in den Passionen reflektiert, ist ein sechssaitig bezogenes, zwischen Cello und Bratsche stehendes Instrument; die Viola d'amore, die er in der Johannespassion verwendet, ähnelte der Bratsche. Sie war siebensaitig bezogen; unter den mit dem Bogen bestrichenen Darmsaiten, von denen die drei tiefsten umsponnen waren, liefen sieben Metallsaiten, die der Resonanz dienten, einher; diese gaben dem Klang des Instruments seine eigentümliche Schönheit.

Eine große Sorge bereiteten dem Meister die großen Saiteninstrumente. Unser Kontrabaß existierte noch nicht. Der Violone und der Violone grosso, die er zuweilen in großen Chören anwandte, waren so unvollkommen, daß die Läufe in seinen Baßfiguren darauf mit dem besten Willen nicht auszuführen waren[34].

---

[34] Bässe wie sie etwa im ersten Chor von „Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut" (Nr. 117) vorkommen, konnten Bachs Violone nicht ausführen. Man bedenke auch, daß ihm für Cello und Violone sehr oft nur Schüler zur Verfügung standen, wie aus seinem Memorandum an den Rat von 1730 (Spitta II, S. 76) klar hervorgeht.

Für gewöhnlich entnahmen die Violone-Spieler und die ungeübten Cellisten ihren Stimmen die auszuführenden Noten nach Gutdünken. Zuweilen schrieb ihnen aber Bach auch die vereinfachte Partie aus, so daß in der Partitur nun zwei Bässe stehen: ein rudimentärer und ein reich figurierter, der ihn umspielt.

Der Spieler begnügte sich damit, die Hauptnoten wiederzugeben und überließ den Rest den Celli und noch etwa den in der darüberliegenden Oktave mitgehenden Streichern: der von Bach erfundenen Viola pomposa[35] und dem Violoncello piccolo. In den Kantaten der späteren Zeit bedenkt der Meister das letztere Instrument öfters mit Solosätzen[36].

Was ergibt sich aus diesen Tatsachen für die moderne Wiedergabe? Viola pomposa und Violoncello piccolo kann man leicht missen. Was Bach im Orchester damit bezweckte — ein klares Herausarbeiten des Basses, läßt sich auf andere Weise erreichen und ist durch die Vervollkommnung der Kontrabässe zum Teil schon erreicht. Die Soli des Violoncello piccolo sind durch gute Spieler auf dem Cello ausführbar; eventuell muß man sie auf Cello und Bratsche verteilen. Der Verlust der Viola d'amore ist nur für die Johannespassion zu beklagen. Hingegen wäre es von Vorteil, wenn das Gambenspiel wieder aufkäme, da Cello und Bratsche, oder beide vereint, für die Soli dieses Instruments ein schlechter Ersatz sind. Man bemerke, wie man gerade in unserer Zeit die Verarmung an Saiteninstrumenten zu empfinden beginnt und ihr zu begegnen sucht. Bratschisten, die zugleich Gambe spielen, werden in Zukunft wohl allgemein anzutreffen sein. Ebenso wird man, schon um des modernen Orchesters willen, auf die weitere Verbreitung von Saiteninstrumenten dringen, die höher als unsere Violinen stehen. Dann wird man in gar mancher Partitur die Violinpartien im Sinne

---

Beispiele bieten: die Sinfonia der Hochzeitskantate „Der Herr denkt an uns" (B. G. XIII¹ S. 73ff.) und die Arie „Kraft und Stärke" aus „Man singet mit Freuden vom Sieg" (Nr. 149). Andere Male zeigen die Bässe eine gewisse Unabhängigkeit voneinander: so im Choralduett „Verzage nicht" aus „Am Abend aber desselbigen Sabbats" (Nr. 42); ganz frei bewegen sie sich nebeneinander in der Arie „Ach wann kommet der Tag" aus „Wachet, betet" (Nr. 70). Hierzu siehe auch die Kantate „Bereitet die Wege" (Nr. 132) und die Profankantate „O holder Tag" (B. G. XXIX).

35 Zur Viola pomposa vergleiche S. 189. In den Partituren wird dieses Instrument nie angeführt. Vielleicht sind Viola pomposa und Violoncello piccolo identisch; Violoncello piccolo wäre dann nur die Partiturbezeichnung für das von Bach erfundene Instrument.

36 Der Ton lautete eine Oktave tiefer als notiert ist, wie sich aus den Stimmen von „Jesu nun sei gepreiset" (Nr. 41; B. G. X. Vorrede) mit Sicherheit ergibt. Ein Solo für Violoncello piccolo kommt z. B. auch in „Ich geh' und suche mit Verlangen" (Nr. 49) vor.

Bachs — ohne daß er es vorschreibt — dadurch zur Geltung bringen, daß man sie zugleich in der höheren Oktave mit ausführen läßt.

Überhaupt dürfte die Besetzung, die einem Zuziehen des entsprechenden vierfüßigen Registers entspricht, ganz im Sinne Bachs liegen, läßt er selber doch das Cello durch das Violoncello piccolo, die Violine durch das Violino piccolo in der Oktave verdoppeln.

Neben der Traversflöte kennt und verwendet der Meister die Schnabelflöte. Er stand damit wohl schon unter den Musikern jener Zeit vereinzelt da; die Schnabelflöte kommt noch in seinen späteren Werken vor. Genannt sei die Kantate „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott" (Nr. 127), die aus dem Ende der dreißiger Jahre stammt[87].

Das Eingehen der Schnabelflöte ist nicht als besonders großer Verlust zu beklagen. Sie gehört zu den Langflöten, war gebaut wie die offene Flötenpfeife einer Orgel und wurde genau so angeblasen. Eine Anzahl von Fingerlöchern — sechs bis acht — ermöglichten das Hervorbringen verschiedener Töne auf diesem primitiven Instrument; einige derselben, da sie nur durch halbe Deckung der Löcher zu erzielen waren, blieben natürlich immer ziemlich unrein. Der Klang war — da die Obertöne vollständig mangelten — weich, aber ausdruckslos[88].

Durch die Wiedergabe auf der modernen Traversflöte verlieren die Partien für Schnabelflöte kaum etwas. Was die Bachschen Flötenpartien im allgemeinen betrifft, sei die Frage aufgeworfen, ob die Metallflöte der Holzflöte in vielen Fällen nicht vorzuziehen sei. Die Metallflöte, deren sich die Franzosen hauptsächlich bedienen, hat den Vorzug leichterer Ansprache. In vielen Soli ist sie unbedingt von besserer Wirkung als die in Deutschland fast ausnahmslos gebrauchte Holzflöte. Für die Chöre jedoch ist der runde, volle Klang der Holzflöte bei weitem vorzuziehen. Man wird also dazu kommen, beide nebeneinander zu verwenden.

Die Oboenfrage in Sachen der Wiedergabe Bachscher Werke war bis vor kurzem viel komplizierter als heute. Bisher mußte man

[87] Für die Verwendung der Schnabelflöte siehe z. B. den Actus tragicus (Nr. 106) und die Kantate „Jesus schläft" (Nr. 81).

[88] Über die verschiedenen Schnabelflöten — es gab auch mächtige Baßinstrumente dieser Art — siehe: Ernst Euting. Zur Geschichte der Baßinstrumente im XVI. und XVII. Jahrhundert. Inauguraldissertation. Berlin 1899, S. 15ff.

die bei Bach vorkommenden Oboe da caccia und Oboe d'amore beide durch Englisch-Horn ersetzen, was für Oboe da caccia ausgezeichnet wirkt, für Oboe d'amore aber nur als schlechter Notbehelf anzusehen ist, da der Ton des von Bach gemeinten Instrumentes viel weicher und zarter ist als der, den man auf dem Ersatzinstrument hervorbringen kann[39]. Unterdessen hat man die Oboe d'amore auch wieder für das moderne Orchester entdeckt. Man baut vervollkommnete Instrumente dieser Art, auf denen sich jeder einigermaßen tüchtige Spieler ohne allzu große Mühe einlebt. Eine gute Oboe d'amore kostet etwa zweihundert bis zweihundertfünfzig Mark[40]. Erst in der Originalbesetzung kommen die in Bachs Partituren so zahlreichen herrlichen Partien für dieses Instrument wirklich zur Geltung. Auch der Laie merkt den Unterschied sofort.

Sehr verworren ist die Frage der Blechinstrumente. Der Meister verwendet: Posaunen (Trombone), Zinken (Cornetto), Trompeten (Tromba) und Hörner (Corno).

Zu Bachs Zeiten existierte die Familie der Posaunen vollständig. Es gab Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßposaunen[41]. Diese Instrumente erlaubten ein viel reineres Spiel als die Trompeten, konnten aber nur in getragenen Stellen zur Anwendung kommen; die Stadtpfeifer bedienten sich ihrer zum Choralblasen. Dementsprechend benutzt sie Bach nicht im Orchester, sondern nur zur Be-

---

[39] Die Oboe d'amore entspricht etwa einer Altoboe, Oboe da caccia einer Tenoroboe; die Taille, die dritte Oboe, läßt sich ohne Schwierigkeiten durch Englisch-Horn wiedergeben. Dieses letztere Instrument ist nur die Verbesserung der alten Oboe da caccia. Wenn Max Seiffert in seiner interessanten Abhandlung über „Praktische Bearbeitung Bachscher Kompositionen" (Bachjahrbuch 1904, S. 5 ff.) meint, daß „eine wirklich angestellte Probe eher nur gegen die Beibehaltung der alten Instrumente ausschlagen würde", so will er diesen Satz sicherlich nicht auch auf die Oboe d'amore ausgedehnt haben. Im Prinzip ist er vollständig richtig.

[40] Die herrlichen Oboe d'amore des Wilhelmerchors zu Straßburg sind von dem dortigen Instrumentenbauer Rinkel (Bürgers Nachfolger Kleberplatz 18) gebaut. Preis 200 Mk. Monatliche Miete 10 Mk.

Die Gebrüder Alexander zu Mainz (Großh. Hessische Hofinstrumentenfabrik) bauen ebenfalls vortreffliche Oboe d'amore. Preis 200 Mk. Monatliche Miete 10 Mk.

[41] Der Posaunenzug wird zum ersten Male bei Zarlino anno 1588 erwähnt. S. Euting, Blasinstrumente 1899.

gleitung motettenhafter Chöre. Jeder Stimme wird ihre Posaune zugeteilt. Man sehe z. B. den Eingangschor von „Ach Gott vom Himmel sieh darein" (Nr. 2).

Öfters — und auch hierin folgt er den Gepflogenheiten der Stadtpfeifer — ersetzt der Meister die Diskantposaune durch das Cornetto, den Zinken. Der Zinken war ein Instrument mit Kesselmundstück und einer meistens S-förmig gewundenen und mit Leder umwickelten Schallröhre aus Holz. In diese Familie gehörte der „Serpent"; er war nichts anderes als der Baßzinken[42]. Der Diskantzinken besaß sieben Löcher; zur Hervorbringung der vollständigen Notenreihe mußte der Spieler seine Zuflucht also — wie bei der Schnabelflöte — zur nur teilweisen Deckung der Löcher nehmen. Damit ist gesagt, daß auf dem Instrument manche Töne nie vollkommen rein herauskommen konnten.

Der Zinken hatte einen hellen, nicht allzu starken Klang, eine Mischung von Trompeten- und Holzbläserton. Bach verwandte ihn zur Unterstützung des Cantus firmus in den großen Choralchören sicherlich auch da, wo weder die Partitur noch die Stimmen davon Nachricht geben, da vorausgesetzt wurde, daß der Bläser die Melodie auswendig konnte.

In den Motettenchören, die von Bläsern begleitet werden, wird man Sopran- und Altposaune wohl am besten durch Flügelhorn ersetzen; die Partien der Tenor- und Baßposaunen lasse man durch die Originalinstrumente ausführen, wobei man wohl besser Zug- als Ventilposaunen nimmt[43]. Zu bemerken ist, daß die damaligen Posaunen, weil sie enger mensuriert waren, nicht so stark, dafür aber heller klangen als die unsrigen; da unsere Chöre auch bedeutend stärker sind als die Bachschen, so ist die Proportion dennoch gewahrt.

Ist die Verwendung von Blechbläsern aus irgend einem Grunde nicht angängig, so nehme man für diese Motettenchöre einfach Holzbläser und Streicher, erstere in möglichst starker Besetzung; der

---

[42] Auch der »Lituus«, der in der Kantate „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" (Nr. 118) vorausgesetzt wird, gehörte vermutlich in die Familie der Zinken.

[43] In England wird man wohl die dort noch gebräuchliche Zugtrompete verwenden können, da diese der Diskantposaune direkt entspricht. Die Zugtrompete war schon zu Bachs Zeit bekannt: wo der Meister Tromba da tirarsi vorschreibt, meint er dieses Instrument.

Effekt wird jedenfalls befriedigen[44]. Ist die Oberstimme ein Choral, so gebe man ihr die Trompete in jedem Falle bei.

Daß alle Choralmelodien, die in Chören auftreten — außer den in den Schlußchorälen vorkommenden —, mit Trompete hervorzuheben sind, selbst da, wo die Partitur keine diesbezüglichen Angaben enthält, dürfte kaum zweifelhaft sein.

Über die Trompete und die Trompetentechnik, die Bach in seinen Kompositionen voraussetzt, herrschten früher die verworrensten Anschauungen, denen erst die eingehenden Studien von Eichborn ein Ende gesetzt haben[45]. Vor allem ist mit dem Vorurteil aufzuräumen, als ob auf der damaligen Naturtrompete im Prinzip etwas möglich gewesen sei, das es auf unserer Ventiltrompete nicht mehr ist. Die Läufe, die der Meister seinen Bläsern zumutet, waren auf ihren Instrumenten ungefähr gerade so schwer hervorzubringen, wie auf unsern. Der Unterschied ist nur der, daß sie darauf eingeübt waren, was unsere Bläser nicht sind.
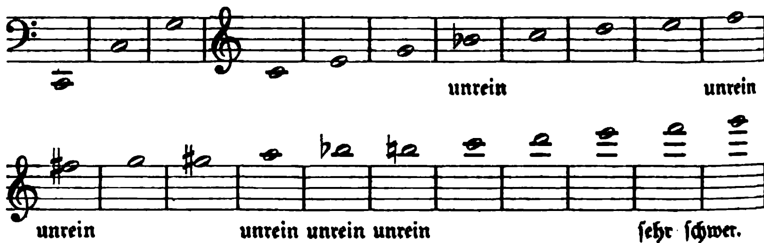
Die damals allein bekannte Naturtrompete bestand aus einem zylindrischen, oben leicht konisch geöffneten Rohr von Achtfußton, das gewöhnlich etwa wie eine moderne Kavallerietrompete geknickt und gebogen war. Man verwandte hauptsächlich Trompeten in C- und D-Stimmung. Eine solche Trompete als einfache offene Pfeife gab: Grundton, Oktave, Quint, reine Quart, große Terz, kleine Terz, kleine Septime, große Sekund, dann eine diatonische, wenn auch nicht ganz reine Tonleiter in der vierten und eine chromatische Tonleiter in der fünften Oktave vom Grundton aus. Diese Töne sind in der Trompete enthalten und können also im Prinzip — durch verschieden starkes Anblasen und die verschiedenen Schwingungen der Lippen, welche hier das Rohrblattmundstück der Oboe vertreten — hervorgebracht werden. Da die beiden untersten Oktaven ganz arm sind, kamen nur einige Töne in der mittleren und die zweitletzte, diatonische, Oktave in Betracht. Die diatonische

[44] In diesem Falle lasse man versuchsweise die Orgel mit feinen Zungenstimmen begleiten.

[45] Hermann Eichborn. „Die Trompete in alter und neuer Zeit“ (Leipzig 1881; 113 S.); „Das alte Klarinenblasen auf Trompeten“ (Leipzig 1894; 46 S.). Die obigen Ausführungen sind diesen Schriften entlehnt. Wertvolle technische Mitteilungen verdanke ich Herrn Wilh. Riff, dem Lehrer für Trompete am Straßburger Konservatorium.

Oktave konnte man noch bereichern, indem man — auf der C-Trompete — f zu fis, g zu gis und b zu h trieb. Praktisch verwertbar waren also: die vier Töne der dritten Oktave, vom Grundton an gerechnet; die diatonische Tonleiter der vierten, samt fis, gis und h[46]; von der fünften, chromatischen Oktave kamen höchstens die ersten vier diatonischen Töne in Betracht, da für die übrigen, obwohl im Prinzip nun sämtliche Intervalle vorhanden waren, die erforderte Feinheit in der Verstellung und Pressung der Lippen nicht mehr zu erreichen war. Jedoch mutet Bach in dem zweiten Brandenburgischen Konzert der Solotrompete bekanntlich noch den fünften diatonischen Ton dieser Oktave, das g̿ zu.

Die Skala stellt sich nach Eichhorn also folgendermaßen dar:



Das „Klarinenblasen", diese geheimnisvolle Kunst, bestand also in nichts anderem, als in der durch stetes Üben von Jugend auf erlangten Fertigkeit der Beherrschung dieser Töne. Bach schreibt seine Partien in so hoher Lage, weil auf jenen Instrumenten diese die einzige einigermaßen vollständige war.

Zustatten kam dem damaligen Bläser die leichte Ansprache seines einfach und feinwandig gebauten Instruments und die enge Mensur desselben[47]. Ferner gebrauchte er zum Spiel in diesen hohen Lagen ein besonderes Mundstück. Je flacher und scharfwinkliger dieses ist, desto leichter und sicherer der Ansatz und die Artikulation

[46] Eine weitere Bereicherung der diatonischen Oktave war durch das der Horntechnik entlehnte „Stopfen" möglich. Zu Bachs Zeit kam dieses Mittel aber noch nicht in Betracht.

[47] Je enger mensuriert eine Trompete ist, desto leichter ist ihre Höhe, und desto schwerer ihre Tiefe. Ihre Höhe ist von schönem Ton, ihre mittlere und untere Lage aber „dürr".

der hohen Töne. Das Ideal eines Mundstücks für Klarinenblasen würde nach Eichborn folgenden Durchschnitt zeigen: ⌊⌉ ⌈⌋ Freilich verändert es den Ton nicht gerade günstig. Er wird in der Höhe spröde und ausdruckslos.

Man darf sich also die Ausführung der Trompetenstellen durch Bachs Bläser in keiner Weise ideal vorstellen. Eine Reihe von Tönen blieben, wie die obige Tabelle zeigt, auch im besten Falle unrein; andere flackerten; der Klang war oben unschön, dem einer Kindertrompete ähnelnd. Der einzige Vorzug des Instruments — aber dieser ist in Ansehung der Bachschen Orchestrierung sehr groß — bestand darin, daß es schwächer klang als unsere Trompete; eine Oboe, gar noch doppelt besetzt, konnte sich daneben ganz gut behaupten.

Seitdem man aufhörte, Partituren in lediglich obligaten Stimmen zu schreiben — also etwa von der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ab —, hatte das Üben des Klarinenblasens keinen Zweck mehr. Um dieselbe Zeit gingen auch die Stadtpfeifereien ein. An der Jahrhundertwende fing man in England und Deutschland an Ventiltrompeten zu bauen, aus denen dann das moderne Instrument hervorgegangen ist. Das Prinzip unserer Trompete besteht darin, daß durch Schaltstücke, die durch Ventile geöffnet und geschlossen werden können und nach Belieben den Tubus verlängern oder verkürzen, mehrere Trompeten in einem Instrument vereinigt sind[48]. Kombiniert man die brauchbaren diatonischen Noten dieser verschiedenen Trompeten, so erhält man die ganze chromatische Reihe. An dem Wesen der Trompete ist damit nichts geändert. Der Bläser spielt nach wie vor auf der „Naturtrompete", nur daß er durch einen Druck der Finger jedesmal diejenige an den Mund setzt, welche den betreffenden Ton am natürlichsten und reinsten hervorbringt[49]. Auf der Trompete, die er sich jedesmal eingestellt hat, ist das Klarinenblasen ebensogut möglich wie auf einer Naturtrompete.

Freilich müssen hierfür auch die andern Bedingungen erfüllt sein. In einem Gespräche zwischen Musikern, die die Frage der Möglich-

[48] Die drei Ventile der modernen Trompete entsprechen in ihren Kombinationen sieben Lagen.

[49] Bemerkt sei nur, daß die untere Terz auf der Ventiltrompete als Naturton nicht hervorzubringen ist.

keit der Wiedergabe Bachscher Trompetenpassagen erörterten und alle möglichen Theorien darüber verlauten ließen, warf Gevaërt, der Direktor des Brüsseler Konservatoriums, trocken ein: »une question d'embouchure et d'entrainement«. Die Bemerkung trifft voll zu. Es handelt sich tatsächlich um das Mundstück und die Übung.

Mit dem gewöhnlichen Mundstück kann man sich nicht sicher und leicht in der von Bach vorgeschriebenen Höhe bewegen. Flache ermöglichen es. Es kommt nur darauf an, daß man den richtigen Typus findet, und daß die Lippen unserer Bläser sich darauf einspielen. Zu flach darf man es nicht nehmen, der Schönheit des Tones wegen[50].

Natürlich läßt sich die Kunst, die zur reinen und sichern Hervorbringung der hohen Töne befähigt, nicht in einem Tage erlernen; noch viel weniger läßt sich eine Bachsche Trompetenpartie prima vista in der Probe herunterspielen, oder darf, weil dies nun einmal nicht möglich ist, als unausführbar bezeichnet werden. Wenn wieder einmal eine Bläsergeneration aufkommt, die sich von Anfang ihrer Studien an mit Bach beschäftigt und aus der Beherrschung der oberen Lagen und der Lippentechnik der flachen Mundstücke ein besonderes Studium gemacht haben wird, dürfte man sich wohl wundern, daß man so lange der Ansicht war, Bach habe unausführbare Trompetenpartien geschrieben[51].

Nicht verschwiegen sei, daß die Ventiltrompete, wie man sie jetzt baut, das „Klarinenblasen" etwas erschwert. Der komplizierte Weg, den die Luftsäule zurücklegt, wenn sie durch eines der Schaltstücke geht, behindert ihre freie Schwingung; der Tonansatz ist nicht so natürlich wie auf der Naturtrompete, wo sie keine Umwege macht.

---

[50] Für die Ausführung der Bachschen und Händelschen Trompetenpartien hat sich der Trompeter der Brüsseler Konservatoriumskonzerte nach jahrelangem Suchen und Probieren ein besonderes Mundstück hergestellt. Er spielt auf der von Gevaërt auf S. 281 ff. seines Traité d'instrumentation beschriebenen D-Trompete, ist aber auch imstande, in historischen Konzerten die Partien auf der Naturtrompete auszuführen. Um sich den Lippenansatz für dieses besondere Mundstück und die „Höhe" nicht zu verderben, spielt er sonst keine Trompete. Um ihm dies zu ermöglichen, hat man ihm ein Verwaltungsamt im Konservatorium übertragen.

[51] Schon jetzt glaubt Gevaërt konstatieren zu können, daß die Trompetenschüler von heute, was die Leichtigkeit der Höhe betrifft, ihre Lehrer oft übertreffen, eben weil sie sich von Anfang an darauf eingeübt haben. (Briefl. Mitteilung an den Verfasser.)

Diesen Mißstand kann man aber sehr verringern, wenn man die Röhre möglichst dünn und feinwandig baut und zugleich alle überflüssigen Züge zur Entleerung der Feuchtigkeit und alle unnötigen Auflötungen vermeidet. Dann dürfte die Vibrationsfähigkeit der Ventiltrompete hinter der einer Naturtrompete nicht allzusehr zurückstehen.

Zur richtigen Ausführung der Bachschen Trompetenpartien gehören also: besonders leicht gebaute und eng mensurierte Ventiltrompeten, besondere, bis ins Detail zu erprobende Mundstücke, besonders darauf eingeübte Bläser[52].

Aber schon von der jetzigen, gewöhnlichen Ausführung kann man wohl behaupten, daß sie in mancher Hinsicht besser ist als die, welche Bachs Bläsern möglich war, insofern als die Töne nicht mehr so falsch und unrein sind. Eine gewisse Schwerfälligkeit des Tones in der Höhe kann man dafür schon in Kauf nehmen.

In Erwartung der ganz idealen Bachtrompete verwende man für die Kantaten die Trompetenstimmung in D, die der Meister gewöhnlich voraussetzt. Empfohlen seien die Trompeten in hoch D des Hofinstrumentenbauers Alexander in Mainz. Sie erleichtern dem damit vertrauten Spieler die Aufgabe nicht nur ungemein, sondern geben auch einen Ton, der, in der Höhe besonders, bedeutend weicher ist, als der gewöhnliche. Daß sich für das zweite Brandenburgische Konzert die Trompete in hoch F derselben Firma als die beste Hilfe erweist, wurde schon bei der Besprechung dieser Komposition erwähnt[53]. Jedoch verzweifle auch ein guter Spieler nicht, wenn er nach mehrwöchiger Übung die Partie selbst auf dem neuen Instrument nicht sicher beherrscht. Gewöhnung verlangt nicht Wochen und Monate, sondern Jahre.

Ob Bach solche Partien nur von einem Bläser ausführen ließ, ist mehr als fraglich. Eichborn weist auf die Zahl der damals in einem Orchester verwendeten Trompeten hin und vermutet, wohl

---

[52] Nicht unerwähnt bleibe, daß die Trompeter zu Bachs Zeiten für die Intervalle, die nur mit den Lippen hervorzubringen sind, ein viel geübteres Ohr hatten, als die modernen. Den letzteren — die Bemerkung stammt von einem Trompeter — bereitet die Höhe solche Schwierigkeit, nicht nur weil ihnen die Lippentechnik mangelt, sondern auch weil sie das feine Ohr dafür nicht besitzen.

[53] Eine D-Trompete kostet 60—100 Mk.; eine F-Trompete 100 Mk. Leihgebühr für vier Wochen pro Stück 25 Mk.

mit Recht, daß sie sich für schwere Partien in kurzen Abständen ablösten. Ob die historische Begründung richtig oder falsch ist: der Vorschlag empfiehlt sich von selbst. Es ist geradezu eine Barbarei, daß man unsern Trompetern zumutet, eine Bachsche Partie von Anfang bis zu Ende durchzuführen. Schon aus künstlerischen Erwägungen sollte man zwei verwenden, da ein auch nur im geringsten ermüdeter Bläser für die Tongebung in der Höhe keine Sicherheit mehr besitzt.

Die Anforderungen, die in Bachaufführungen an die Trompeter gestellt werden, sind deswegen so schwer, weil derselbe Bläser, wenn er einem Orchester angehört, kurz vorher die tiefen und tiefsten Töne, die die neueren Komponisten von der Trompete verlangen, hervorbringen mußte. Es wird daher wohl dahin kommen, daß sich Bläser für Bach und Händel spezialisieren und als Solisten ebenso gesucht, geschätzt und honoriert werden wie die Gesangssolisten.

Wo keine guten Trompeter zur Verfügung stehen, ist es immer noch das beste, die Partie der oberen Trompete den doppelt oder dreifach besetzten C- oder D-Klarinetten zu überweisen oder sie wenigstens aushilfsweise für die hohen Noten heranzuziehen[54].

Erwähnung verdient, daß Bach in seinen früheren Werken die Trompete nicht so obligat wie später, sondern mehr fanfarenhaft verwendet. Diese Partien sind eigentlich die schönsten und wirkungsvollsten, die er für das Instrument geschrieben hat. Als Beispiel sei die Kantate „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19) angeführt.

Ob wir einmal auch mit guten Instrumenten und Bläsern die von zwei und drei Trompeten begleiteten Arien „genießen" werden, ist eine Frage für sich. Jedenfalls ist denen kein Vorwurf zu machen, die es vorläufig, aus Mitleid für die Singstimme — wenn man diese nur einfach besetzt —, lieber mit der Begleitung der Holzbläser versuchen.

Für das Horn liegt die Frage ähnlich wie für die Trompeten. Die Dämpfung auf diesem Instrument wurde erst kurz vor dem Tode des Meisters durch den Böhmen Anton Hampel aufgebracht. Bach kennt nur das einfache Corno da caccia, das Jagdhorn, das

[54] Vergleiche die lehrreichen Ausführungen Voigts in seinem schönen Artikel „Erfahrungen und Ratschläge bezüglich der Aufführung Bachscher Kirchenkantaten". Bachjahrbuch 1906, S. 8 ff. Auch das vom Verfasser vorgeschlagene Transponieren einzelner Töne in die untere Oktave darf man nicht blindlings als Ketzerei verurteilen. Der unbefangene Hörer wird dadurch jedenfalls kaum gestört werden.

um die Wende des XVII. zum XVIII. Jahrhundert in Paris in Gebrauch gekommen war. Der Hornist war also genau wie der Trompeter auf das Klarinenblasen mit Benutzung besonderer Mundstücke für die Höhe angewiesen. Man redet daher bei Bach besser von einer Trompete in Form eines Hornes, als von einem eigentlichen Horn[55]. Der Klang des modernen Horns ist etwas dumpfer als der von Bach vorausgesetzte. Bewegt sich die Partie in den höheren Lagen, so empfiehlt es sich, sie zwischen Horn und Trompete zu teilen, da nur ganz hervorragende Hornkünstler die oberen Töne gut herausbringen können. Ein Versuch mit dem Flügelhorn (Bugle) gibt, wenn der Spieler sein Instrument einigermaßen beherrscht, viel bessere Resultate als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist. Man wird dann konstatieren können, daß selbst erfahrene Musiker unter den Hörern sich ahnungslos der Geschmeidigkeit, mit welcher die Läufe aus dem vermeintlichen wirklichen Horn herauskommen freuen[56].

Da der Ton der modernen Trompeten und Hörner stärker ist als der, welchen die von Bach vorausgesetzten Instrumente hervorbrachten, wird man darauf Bedacht nehmen müssen, das richtige Verhältnis zwischen Blechbläsern einerseits, Streichern und Holzbläsern andrerseits herzustellen. Jede Stimme in Bachs Partitur hat den gleichen Wert wie die andere. Das gilt aber nicht nur von den Orchesterstimmen untereinander, sondern bezieht sich auch auf ihr Verhältnis zu den Singstimmen. Die Partie der Flöte muß genau so deutlich herauskommen wie die des Chorsoprans. Es handelt sich nach dem ganzen Wesen der Bachschen Partitur nicht um Begleitung des Chors durch das Orchester, sondern um das Zusammenwirken eines Vokal- und eines damit gleichberechtigten Instrumentalchors. Bei den Aufführungen unter Bachs Leitung war es sogar so, daß der Instrumentalchor dominierte: den zwölf Sängern

[55] Eichborn. „Die Dämpfung beim Horn“ Leipzig 1897.

[56] Das ist natürlich nur ein Notbehelf bis auf die Zeit, wo unsere Hornisten die Höhe wieder beherrschen. Schon heute sind einzelne Virtuosen imstande, die Partie des ersten Horns im Brandenburger F-dur-Konzert in der Originalfassung zu blasen, ohne daß ihnen das geringste dabei „passiert“. Auf Horn und Trompete wird man die Partie nur verteilen, wenn kein guter Spieler für Flügelhorn vorhanden ist, da Horn und Flügelhorn im Klang viel besser zueinander stimmen als Horn und Trompete.

standen, wenn es sich um eine Festkantate handelt, achtzehn bis zwanzig Instrumentisten gegenüber[57]. Aber auch bei gewöhnlichen Kantaten hatte er zum mindesten ebenso viele, wenn nicht mehr erste und zweite Violinen als Soprane und Alte, was schon daraus hervorgeht, daß die Stimmen dieser Instrumente häufig doppelt ausgeschrieben sind, was bei den Singstimmen nicht oft der Fall ist; freilich darf man nicht vergessen, daß der Ton, den man damals auf der Violine hervorbrachte, infolge des unvollkommen gespannten Bogens viel schwächer war als der eines modernen Spielers.

Danach beurteile man die Tragweite des Umstandes, daß wir Bachs Kantaten mit Chören von zweihundert Mitwirkenden aufführen. Lange Zeit übersah man sie und nahm es als etwas ganz selbstverständliches hin, daß das Orchester, mit dem Chor verglichen, viel zu schwach klang und beim Einsetzen der Singstimmen scheinbar verstummte. Für diejenigen, die auf dieses Mißverhältnis aufmerksam wurden, lag es nahe, die Forderung der Umorchestrierung daraus abzuleiten, was auch öfters geschah. Die natürlichste Lösung des Problems ist aber die, daß man die Instrumentalstimmen der Sängerzahl entsprechend verstärkt. Gegen eine Erhöhung der Zahl der Streicher fand die moderne Anschauung nichts einzuwenden; hingegen machten sich die Vertreter der Überarbeitungstheorie darüber lustig, daß man nun eventuell für einen großen Chor ein Dutzend Oboen, ein Dutzend Flöten und ein halbes Dutzend Fagotte mobil zu machen beabsichtige und spotteten darüber, daß man dem modernen Hörer zumuten wolle, ein solches „Geblöke" mitanzuhören. Die Verfechter der Aufführung nach der Originalpartitur ließen sich dadurch aber nicht irre machen; vor allem war es Siegfried Ochs, der in Wort und Tat die richtigen Prinzipien verfocht; seine Aufführungen haben gezeigt, daß man ohne Umorchestrierung, allein durch richtige Besetzung, ein instrumentales Äquivalent zu einem großen Chor schaffen kann, und daß ein solches Orchester, wenn es richtig geleitet wird, nicht im geringsten schwerfällig wirkt.

Das Vorurteil, als ob Bachsche Musik, so wie sie geschrieben ist, unaufführbar sei, wird nun wohl langsam in Abgang kommen. Aber noch kann man es erleben, daß ein Chorleiter, dem man eine

[57] Über den Chor und das Orchester, die Bach zur Verfügung standen, siehe S. 112 ff.

schöne Kantate zur Aufführung vorschlägt, alsbald fragt, „ob denn schon eine Bearbeitung derselben erschienen sei“. Das zeigt, zu welcher Unselbständigkeit unser Geschlecht durch die Bearbeitungsausgaben erzogen worden ist.

Da unsere Instrumente bedeutend stärker klingen als die alten und nicht jedes Mitglied unserer gemischten Chöre als „Vollsänger“ zu rechnen ist, wird für einen Chor von fünfzig bis achtzig Stimmen etwa folgende Besetzung in Vorschlag zu bringen sein: sechs erste, sechs zweite Geigen, sechs Bratschen, vier Celli, zwei Kontrabässe, zwei Flöten und zwei Oboen für jede Partie. Für einen Chor von hundert bis hundertundfünfzig Stimmen wäre das Ideal: zehn erste, zehn zweite Violinen, zehn Bratschen, sechs Celli, vier Kontrabässe, sechs Flöten und sechs Oboen für jede Partie. Noch am Ende des XVIII. Jahrhunderts galt es für selbstverständlich, daß das Orchester numerisch kaum hinter dem Chor zurückbleiben dürfe. Man lese nach, welches Monstre-Orchester Hiller bei der berühmten Aufführung des Messias zu Berlin anno 1788 seinem Chor zur Seite stellte!

Neben der Besetzung kommt es hauptsächlich auf die Aufstellung des Orchesters an. Die gewöhnliche Anordnung, nach welcher es sich keilförmig in den Chor hineinschiebt, ist für Bachaufführungen vielleicht nicht die vorteilhafteste. Man setze es, soweit es aus Streichern und Holzbläsern besteht, am besten vor den Chor. Nur so ist der richtige Effekt gesichert[58].

Vollständig verfehlt ist es, wenn der Dirigent — aus moderner Gewöhnung und weil sie an seinem Platze zu laut klingen — die Instrumente beim Eintritt des Chors piano spielen läßt. Der Fall, daß einem Hörer in der Kirche oder im Saale das Orchester bei einem Bachschen Chor zu stark vorkommt, dürfte wohl selten zu verzeichnen sein; viel häufiger ereignet es sich, daß er absolut nichts davon vernimmt. Man kann es sich bei Bachaufführungen nie genug wiederholen, daß es sich nicht um eine Orchesterbegleitung, sondern eben um das Zusammenwirken eines Vokal- und eines Instrumentalchors handelt, wobei dem letzteren fast die Hauptrolle zufällt.

---

[58] Um die Wirkung der Holzbläser zu erhöhen, setze man sie in die erste Reihe, vor die Violinen. Für diesen Vorschlag ist auch Voigt (Bachjahrbuch 1906, S. 7).

Eine richtige Besetzung des Instrumentalkörpers genügt aber nicht: es muß noch die richtige Ausführung des bezifferten Basses hinzukommen. Die sich in absoluter Freiheit bewegenden obligaten Stimmen Bachs setzen ein harmonisches Fundament voraus; die Harmonien, die sich aus dem Zusammenwirken solcher Partien ergeben, enthalten notwendigerweise zum Teil Vorhalte, Dissonanzen und Konsonanzen, die mehr aus der zufälligen Begegnung der Themen als aus dem harmonischen Grundplan des Ganzen entspringen. Vernimmt der Hörer nur die obligaten Stimmen, so erhält er — auch da, wo der Satz vier- und fünfstimmig ist — nur ein verworrenes und unvollkommenes Bild der Harmonie, die Bach vorschwebte; das Notwendige und Zufällige derselben sind noch ineinander gemengt.

Die wirklich bestimmenden harmonischen Gänge hat der Meister in der Bezifferung aufgenommen. Diese ist nicht etwa ein Auszug aus den Harmonien der obligaten Stimmen, sondern verhält sich den letzteren gegenüber selbständig. Das geht zuweilen so weit, daß man auf den ersten Blick die Richtigkeit der Bezifferung anzweifeln möchte, weil sie nicht recht zu den Orchesterstimmen zu passen scheint. In einem Bachschen Stück haben wir es also mit einer Endharmonie zu tun, die aus dem Zusammenwirken der Grundharmonie der Bezifferung und der „Bewegungsharmonie“ der obligaten Stimmen resultiert.

Nur unter der Voraussetzung, daß die feste Grundharmonie, die den Verlauf des Stückes bestimmt, anderweitig zur Geltung kommt, kann Bach es wagen, der Stimmführung, ohne Sorge um die allgemeine harmonische „Stabilität“ der betreffenden Takte, ihren ungehinderten Lauf zu lassen. Es verhält sich mit seiner Musik ähnlich, wie mit der Fassade des Straßburger Münsters. Die reiche, durchbrochene Verzierung, die wie ein feiner, in Stein gebildeter Spitzenschleier darüber geworfen ist, besäße den richtigen Halt nicht, wenn sie nicht von einem ganzen Netz feiner Eisenstäbe getragen wäre. So werden die obligaten Stimmen Bachs durch die Grundharmonien der Bezifferung zusammengehalten. War die Komposition einer Kantate vollendet, so war das erste, was der Meister tat, daß er die bezifferte Continuostimme anfertigte.

Als man wieder anfing, Bachsche Werke aufzuführen, legte man auf die Bezifferung gar keinen Wert. Man zog sie nicht einmal

da in Rechnung, wo der Baß und ein Soloinstrument allein zusammen spielten; das will fast unbegreiflich scheinen, wenn man bedenkt, daß Zelter und andere Musiker, die mit den Traditionen der alten Schule vertraut waren, damals noch lebten. Der erste Klavierauszug der Matthäuspassion (1830) hat — auch in den Arien — keine Note der Bezifferung aufgenommen! Die Wiedergabe war dementsprechend. Man führte dem Publikum ein Zwiegespräch zwischen Kontrabaß und Flöte oder gar einen Kontrabaßmonolog vor und setzte alles auf die Rechnung der guten alten Zeit. Erschien dem Dirigenten die Sache unerträglich, so strich er die betreffenden Stücke der Arie oder diese ganz. Erst durch das Erscheinen der großen Bachausgabe bekamen die Musiker, die sich um Bach bekümmerten, Nachricht von der Existenz der Bezifferung. Es war ihnen eine ungeahnte Entdeckung. Das Gefühl der Erlösung, das sie überkam, schildert Robert Franz in seinem offenen Brief an Eduard Hanslick[59].

---

[59] Offener Brief an Eduard Hanslick. Über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bachscher und Händelscher Vokalmusik. Leipzig. 1871. 38 S.

Für die modernen Klavierauszüge freilich existiert die Bezifferung noch heute nicht. Man lese einmal den der Matthäuspassion in der Peters-Ausgabe durch! Er nimmt von den durch Bach angegebenen Harmonien keine Notiz. Setzen die Instrumente der Oberstimmen zufällig erst auf dem zweiten Taktteil ein, so bietet er den nackten Baß, aber nicht den von Bach vorgeschriebenen Akkord. Bei einem solchen Verfahren wird ein Stück wie „Ich will bei meinem Jesu wachen" zur reinen Karikatur. Bach hat es mit reichen harmonischen Gängen erdacht; in dem Klavierauszug klingt es mager und öde. Ebenso und mit demselben Resultat verfährt der Breitkopfsche Klavierauszug z. B. mit der ersten Arie von „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81).

Auch in andern Punkten sind unsere Klavierauszüge ganz unbefriedigend. Was zur authentischen Baßfigur der Kontrabässe und Celli gehört und wo diese aussetzt, ist daraus nie zu ersehen; sehr oft steht ein Phantasiebaß da, den sich der Herausgeber aus der Partie der Kontrabässe und Celli und aus der der Bratschen zusammengeflickt hat; noch öfters ist er durch direkt falsche Noten entstellt; dafür werden aber Oktaven eingeführt — auch wenn sie die ganze Tonfigur unkenntlich machen —, als ob dies die Hauptsache wäre; die authentische Phrasierung ist sehr oft nicht aufgenommen; in den dynamischen Angaben vermischt der Herausgeber die seinen mit den Bachschen, so daß man nie weiß, von wem sie eigentlich sind; die mitwirkenden Instrumente werden sehr oft nicht angegeben!

Alle Bachfreunde müssen miteinander die energische Forderung aufstellen, daß diese Klavierauszüge mit der Zeit sämtlich eingehen und durch kritisch korrekte ersetzt werden, für deren Ausarbeitung folgende Gesichtspunkte als maß-

Die Anregung war aber so mächtig, daß sie über das Ziel hinausführte. Man begann alsbald, die Bezifferung nur als den Freibrief für jegliches Verfahren anzusehen, das auf die Entfernung alles „Zopfigen" und die Erzielung eines möglichst vollen und abwechslungsreichen orchestralen Klanges abzielte. So wurde Robert Franz der Vater der Bearbeitungstheorie. Seine und die in seinem Geiste hergestellten Klavierauszüge und „praktischen Ausgaben" waren für die Bachverehrer maßgebend und sind es zum Teil noch. Der Hörer bekam jetzt ein modernes Surrogat der Bezifferungsharmonie, nicht aber diese in der Originalgestalt und auf dem Originalinstrument zu hören.

Die augenblicklich noch nicht erledigte Diskussion hat es also mit zwei Fragen zu tun. Die erste lautet: Soll die Ausführung der Bezifferung noch immer dem von Bach vorausgesetzten Instrument anvertraut werden, oder darf man sie dem Orchester übertragen? Die zweite hängt mit der ersten zusammen und dreht sich darum, ob man nur einfach die vom Meister vorgeschriebenen Akkordverbindungen zu realisieren habe, oder ob man seinen Gedanken nicht eher gerecht werde, wenn man die Harmonien phantasievoll ausgestalte.

Als Originalinstrument für die Ausführung des Generalbasses[60] kommt historisch und praktisch, wie schon Rust und Spitta bemerkten, nur die Orgel in Betracht. Daß Bach für die Sologesangsstücke das Cembalo verwandt haben soll, ist nicht zu erweisen[61]. Man beachte, daß die für die Orgel einen Ton tiefer transponierte Continuostimme bei allen Kantaten, deren Stimmen wir besitzen, beziffert — und zwar gewöhnlich in Bachs eigener Handschrift —

---

gebend aufgestellt werden dürfen: 1) Alles Unauthentische — Phrasierungszeichen, dynamische Angaben, Oktavenverdoppelung — ist wegzulassen; 2) neben den obligaten Stimmen sind, in besonderem kleinen Druck, die Noten, die aus der Bezifferung resultieren, soweit sie nicht schon in den obligaten Stimmen enthalten sind, in ihrem richtigen Wert anzugeben; 3) die Bezifferung ist in Ziffern, etwa unter der Zeile, anzuführen; 4) fehlt die authentische Generalbaßstimme, und beruhen die Harmonien auf Rekonstruktion, so ist dies zu Anfang, mit der Instrumentation, anzugeben.

60 Für den Laien sei bemerkt, daß „Generalbaßstimme" und „bezifferte Continuostimme" identisch sind. Es handelt sich um die Abschrift der Partie des instrumentalen Basses, in die Bach seine Akkordziffern eingetragen hat.

61 Siehe die zutreffenden Bemerkungen Voigts (Bachjahrbuch 1906, S. 11 ff.) gegen die Hypothesen Seifferts (Bachjahrbuch 1904, S. 64 ff.).

vorliegt[62], eine untransponierte, also für Cembalo verwendbare Generalbaßstimme kommt nur mehr ausnahmsweise vor[63]. Und wozu hätte sich der Meister das Positiv der Hauptorgel zu St. Thomas separat spielbar herrichten lassen, wenn nicht, um die Soli selber darauf zu begleiten?

Es kann sich also nur um Orgel oder Orchester handeln. Und hier ist nun allerdings zuzugestehen, daß die Verlockung, die Ausführung des harmonischen Untergrundes dem Orchester anzuvertrauen,

---

[62] Die Stimmung der Instrumente und Orgeln war damals verschieden; Zudem lag die Stimmung, in der Vokal- und Instrumentalwerke aufgeführt wurden, etwa einen halben Ton tiefer als die heutige.

[63] Ein Cembalo stand allerdings auf der Orgeltribüne; wir besitzen noch Nachrichten und Rechnungen über Instandsetzung und Stimmung desselben. Es kann zu den Proben gedient haben; vielleicht hat der Meister die Bässe darauf mit ausführen, vielleicht sogar die Harmonien mit angeben lassen. Wie es sich mit diesen Hypothesen auch verhalte: sicher ist, daß die Tatsache der durchgängigen Begleitung der Kantate auf der Orgel durch sie nicht berührt wird. Als Bach das separat spielbare Positiv hatte, bezifferte er die Stücke, die nun für die große Orgel wegfielen, in der transponierten Continuostimme nicht mehr (siehe S. 616ff.); also hätte er die Rezitative und Arien, wenn sie vorher dem Cembalo zugefallen wären, in der Orgelstimme auch nicht beziffert; unnötige Schreibereien hätte er sich sicher nicht gemacht.

Die Orgel hat die Bezifferung also durchweg auszuführen. Ohne Orgelbegleitung sind nur Stücke, die auch des natürlichen Basses entbehren, gedacht. Als Beispiele seien angeführt: die Arie „Jesu laß dich finden" aus „Mein liebster Jesus ist verloren" (Nr. 154); die Arie „Doch Jesus will" aus „Schauet doch und sehet" (Nr. 46); die Arie „Wie zittern und wanken" aus „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105); die Arie „Aus Liebe will mein Heiland sterben" in der Matthäuspassion.

Wo Bach die Akkorde ausnahmsweise nicht wünscht, schreibt er Tasto solo vor. Sonst müssen sie aber überall ausgeführt werden, auch an den Anfängen der Chorfugen, wo nur eine Stimme einsetzt. Unterläßt man es hier, o hängen Instrumentalpartien, wie z. B. die der Flöten in den ersten Takten des „Laß ihn kreuzigen" aus der Matthäuspassion, vollständig in der Luft.

Das Tacet für einzelne Nummern einer Kantate — siehe z. B. die Kantaten Nr. 97, 99, 129, 139, 177 — bedeutet nicht, daß die Orgel schwieg, sondern daß Bach auf dem separat spielbaren Positiv die Partie selber ausführte und der Spieler an der Hauptorgel also pausierte. Fehlt die Bezifferung einer ganzen Kantate, so heißt dies, daß die Stimmen überhaupt oder zum mindesten die transponierte Continuostimme nicht mehr erhalten sind. Existiert eine transponierte Continuostimme, aber ohne Bezifferung — wie z. B. für die Kantate „Siehe ich will viel Fischer aussenden" (Nr. 88), so bedeutet dies wohl, daß Bach die ganze Begleitung am Positiv übernommen hatte.

eine sehr große ist. Jemand, der die Bachsche Musik kennt und in dem modernen Instrumentieren bewandert ist, kann nicht anders, als sich immer wieder die Effekte zu vergegenwärtigen, die zu erzielen sind, wenn man orchestrales Kolorit und interessante rhythmische Bewegung in die Harmonien einträgt und mit diesem „Begleitorchester" zugleich die großen thematischen und dynamischen Linien des Chores und des aus obligaten Instrumenten bestehenden Tonkörpers mit herausarbeitet. Nur ein pedantischer Geist kann den künstlerischen Reiz einer solchen Aufgabe verkennen; nur ein befangener Kritiker vermag sich der Tatsache zu verschließen, daß einzelne moderne Bachbearbeitungen das Problem teilweise glänzend gelöst haben.

Aber alles Erwägen und Anerkennen in dieser Angelegenheit kann an dem Schlußresultat nichts ändern, daß es uns nicht ansteht, Bachsche Musik anders aufzuführen als sie gedacht ist. Man wende nicht immer ein, was Bach alles selber in seinen Partituren vorgenommen hätte, wenn er die Ressourcen des modernen Orchesters gekannt hätte. Er hat sie nun einmal nicht gekannt; er hat nicht „koloristisch" gedacht; er hat in seiner Musik alle, auch die „modern" anmutenden Effekte in dem Zusammenwirken obligater Stimmen gesucht; er hat für die Ausführung des harmonischen Untergrunds auf weiche Labialstimmen reflektiert: also wirken seine Werke am natürlichsten, wenn man sie im Prinzip läßt, wie sie sind. Man leistet dem Hörer einen größeren Dienst, wenn man ihn zum Verstehen und Genießen dieser schlichten Schönheit erzieht, als wenn man ihm Bachs Kompositionen in der Art nahe bringt, daß sie eigentlich weder alt noch modern sind.

In der Frage, ob man die Bezifferung einfach oder in freier Phantasie ausführen solle, hat eine Äußerung von Rochlitz viel Unheil angestiftet. Er berichtet, daß zu Bachs Zeit der Cembalist oder der Organist beim Begleiten „nicht etwa bloß die Akkorde anschlug, sondern zugleich melodische Gänge in den obern und kunstreiche Verbindungen in den Mittelstimmen auf der Stelle selbst erfand und frei ausführte", und daß Bach in dieser Kunst besonders hervorragte[64]. Daraufhin galt es als ausgemacht, daß die Bezifferung des Meisters dem Spieler mehr nur harmonische Anhaltspunkte für eine im

[64] Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst II, S. 375 ff.

übrigen aus der Empfindung des Ganzen heraus zu schaffende Begleitung bieten sollte[65]. Die von Rochlitz gebotene Nachricht ist an sich richtig; er vergißt nur hinzuzufügen, daß sie sich auf das bezieht, was Bach mit den mageren unvollständigen Bezifferungen anderer vornahm, daß sie sich aber niemals auf sein Verhalten zu der eigenen Generalbaßstimme bezieht, da diese mit ihren reichen und lückenlosen Ziffern selber die „Phantasie" ist, die er sich für die Begleitung seines Werkes erdacht hatte.

Man kann die Bezifferungen des Thomaskantors nicht einmal mit denen Händels vergleichen; bei diesem handelt es sich um einfache, oft ziemlich uninteressante Akkordverbindungen; die Bachschen stellen einen strengen vier- oder fünfstimmigen Satz dar, in dem jede Stimme sich wie eine obligate Partie bewegt. Eine freie „Auslegung" hat der Meister seinen Schülern nicht gestattet. Die Regeln, nach denen die Bezifferung wiederzugeben ist, sind uns genau überliefert; wir kennen Generalbässe Bachs, die Kirnberger, doch wohl im Sinne und Geiste seines Lehrers, in Noten ausgesetzt hat[66]. Wer es einmal ernstlich versucht, die Generalbaßstimme nach diesen Normen zu gestalten, wird bald sehen, daß hierdurch eine „Phantasie" entsteht, die schöner ist, als jede, die man sich hinzudenken könnte.

[65] So urteilt Robert Franz in seinem offenen Briefe an Hanslick; nach diesem Prinzip haben er und seine Nachfolger die Klavierauszüge bearbeitet; bis vor noch nicht allzu langer Zeit nahmen die Organisten, die Bachsche Werke zu begleiten hatten, diesen Satz fast wie ein Dogma an.

Wer die Abhandlung von Robert Franz mit der Erwartung vornimmt, darin eine klare Darlegung über die Prinzipien der „Bearbeitung" zu finden, wird sie sehr enttäuscht aus der Hand legen. Die hauptsächlichen Fragen werden gar nicht berührt und im übrigen immer von Händel auf Bach geschlossen, ein Fehler, der heute noch an der Tagesordnung ist.

[66] Als Dokumente für die Ausführung des Generalbasses kommen in Betracht: a) die Regeln in dem Klavierbüchlein von Anna Magdalena (S. 99 und Spitta II, 913); b) Peter Kellners Abschrift eines Bachschen Diktats über die Realisierung der Ziffern (S. 201; mitgeteilt bei Spitta II, S. 915—950); c) die Albinonische Violinsonate, deren Bezifferung Gerber unter Bachs Leitung aussetzte (S. 201; mitgeteilt Spitta II, ganz am Schluß); d) Kirnbergers Realisierung des Generalbasses in dem Trio aus dem musikalischen Opfer (S. 391; mitgeteilt B. G. XXXI² S. 52—57). Diese durch den Bachschüler ausgesetzte Begleitstimme ist, mit den von Peter Kellner überlieferten Regeln, wohl das Lehrreichste, was wir in dieser Sache besitzen. Viel Wertvolles über die Generalbaßbegleitung enthalten auch die Schriften Matthesons und Quanzs und die Klavierschulen von Emmanuel Bach und Türk.

Das gilt auch für die Stücke, die nur vom Continuo begleitet sind. Wenn Bach hier nur die Baßfigur durch Instrumente wiedergeben läßt, die Oberstimmen aber der Orgel überweist, so tut er dies nicht, weil er zu bequem ist, etwas für die andern Instrumente dazu zu komponieren, sondern weil die Baßfigur so wichtig und selbständig ist, daß die Aufmerksamkeit des Hörers durch keine anderen instrumentalen Partien von ihr abgelenkt werden darf. Man beachte aber, welch' einfache und schöne melodische Oberstimmen man bei der sinngemäßen Realisierung der Bezifferung erhält! Zu bedauern ist, daß in unseren Klavierauszügen diese Stücke so entstellt sind[67].

Die Ausführung der Continuostimme in den Chören wird durch die Tatsache betroffen, daß unsere Besetzung eine andere ist als zur Zeit Bachs. Orchester und Chor sind viel stärker als damals; führt man die Bezifferung dementsprechend aus, so klingt sie zu laut und deckt; nimmt man sie zu schwach, so erfüllt sie ihren Zweck nicht. Es bedarf erst langer Versuche, bis man die Klangstärke findet, in der Chor und Orchester richtig verschmelzen. Natürlich stellt sich dem modernen Organisten — auf Grund der durch die starke Besetzung geschaffenen Verhältnisse — die Aufgabe anders dar, als dem, der unter Bach begleitete. Er muß helfen Stimmen mit herauszuheben und Choreffekte zur Geltung zu bringen. Von seiner Mitwirkung hängt außerordentlich viel ab. Vor Bachs Organisten hat er das voraus, daß er sich seine Partie auf Grund des Studiums der Partitur durchdenken und vorbereiten kann. Der Dirigent und er müssen sich schon vor der ersten Probe über die besondere Rolle,

---

[67] Wie man den Intentionen des Komponisten am besten entgegenarbeitet, zeigt die Phantasie über die Bezifferung der Arie „Gewaltige stößt Gott" aus „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10) im Klavierauszug von Breitkopf und Härtel; die Zweiunddreißigstelläufe sind nämlich alle zu Bachs Text hinzuerfunden. Der Petersche Klavierauszug der Matthäuspassion bietet in der Bearbeitung der Arie „Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen" auch zuviel fremdes Beiwerk. Daß eine einfach realisierte Bezifferung von sich aus eine schöne melodische Oberstimme gibt, kann man an der Arie „Ich gehe hin" aus „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (Nr. 74) erproben; wie schwer es ist, die Oberstimmen zum Baß hinzuzuerfinden, wenn die Bezifferung fehlt, weiß der Organist, der jemals in die Lage kam, die Arie „Öffne dich" aus „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61) zu begleiten.

die der Continuobegleitung in den Chören des betreffenden Werkes zukommt, auf das eingehendste verständigt haben.

Die Orgel hat überall da mitzuspielen, wo die Bezifferung vorliegt, also auch in den Chorälen und in den Rezitativen, die vom Orchester begleitet sind Auch wenn die Orgelakkorde so diskret angegeben werden, daß der Hörer sie nicht heraushört und sich von der Mitwirkung keine Rechenschaft geben kann, so dürfen sie dennoch nicht fehlen, denn sie schaffen die Unterlage, die die instrumentalen Akkorde trägt, und verleihen ihnen nicht nur Ruhe und Stetigkeit, sondern auch eine eigentümlich weiche Färbung.

Leider ist die Intonation unserer Orgeln einem richtigen Begleiten sehr im Wege; der durch den zu hohen Winddruck erzeugte Ton ist dumpf und vermischt sich weder mit den Singstimmen noch mit den Instrumenten[68]. Die Orgelklangfarbe sollte die weiche harmonische Grundierung sein, in die sich die Linien der obligaten Stimmen hineinzeichnen und hineinbilden können; statt dessen dient sie eher dazu, diese Linien undeutlich zu machen und auszulöschen. Wenn man einmal in die Lage gekommen ist, eine Passion oder eine Kantate auf einer guten Silbermannschen Orgel zu begleiten, so merkt man erst, wie ungeeignet die moderne für diese Aufgabe ist. Auf unsern Instrumenten muß man lange probieren, bis man eine Zahl von Registern gefunden hat, die in der richtigen Mischung die gewünschte Klangqualität geben. Die Orgelbegleitung, wie man sie in nicht zu seltenen Fällen hört, ist dazu angetan Bachsche Musik zu entstellen. Man kann es also den Vertretern der Bearbeitungstheorie nicht verdenken, wenn sie das plumpe und noch dazu manchmal plump gehandhabte Instrument durch Orchester ersetzen und die Orgel nur an gewissen Stellen zur Mitwirkung heranziehen wollen.

In der Begleitung der Soli macht sich der Übelstand bemerklich, daß das ganz hinten und in der Höhe disponierte Schwellkastenklavier, welches hier zur Verwendung kommt, von den an der Rampe aufgestellten Solisten und Instrumenten durch eine Distanz getrennt ist, die nicht nur das exakte Zusammenspiel, sondern auch jede Klangvermischung unmöglich macht. Bei einer größeren Aufstellung muß dann, in den Rezitativen und Arien, ein unter den Instrumenten

[68] Wie wenig sich der Klang unserer modernen Orgel im allgemeinen für die Bachsche Musik eignet, ist auf S. 272 ff. ausgeführt.

aufgestelltes Positiv — eine kleine, tragbare Schrankenorgel — für die große Orgel eintreten. Man beachte, daß das Positiv der Hauptorgel, auf dem Bach die Solisten begleiten ließ, in die Kirche hinausragte.

Daß man immer wieder das Harmonium als Ersatz für das alte tragbare Positiv in Vorschlag bringt, ist unbegreiflich. Bach setzt den „weiten" Ton der damaligen „Musikgedackte" und Salicionale voraus; statt dessen will man den engen, näselnden Klang des Harmoniums eintreten lassen! Ein Instrument mit richtigen Labialpfeifen soll durch eines ersetzt werden, das die Schwingungen durch vibrierende Metallzungen erzeugt[69]!

Freilich ist der Ton der Portativorgeln, die man heutzutage antrifft, nicht dazu angetan, die Verwendbarkeit dieses historisch allein berechtigten Instrumentes zu erweisen. Man meint, die Erbauer hätten es nur darauf angelegt, zu zeigen, einen wie groben Klang man auch mit einer Miniaturorgel hervorbringen könne. Man baue aber wieder nach Silbermannscher Art intonierte Portativorgeln, und man wird erstaunen, welche ideale Stütze dieser zarte Ton dem Sänger und den Instrumenten bietet und wie vollendet er „trägt". Zur Not genügt eine einklavierige Schrankenorgel mit Bordun 8′ und Salicional 8′. Das Ideal wäre ein zweiklavieriges Instrument mit Bordun 8′, Salicional 8′ und Flöte 4′ auf dem zweiten und Bordun 16′ und Prinzipal 8′ auf dem ersten Klavier. Bemerkt sei noch, daß eine Portativorgel verhältnismäßig nicht teurer zu stehen kommt als ein Harmonium[70].

Fast noch wichtiger als die Wiedergabe der Harmonien ist die Herausarbeitung des Basses. Der Baß ist bei Bach nicht, wie bei andern Komponisten, nur eine harmonische Fundamentallinie, sondern zugleich eine obligate Stimme, deren Details dem Hörer genau so

---

69 Auch Kenner der alten Instrumente, wie Gevaërt und Seiffert, haben sich leider zu Aposteln des Harmoniums aufgeworfen.

70 Natürlich wird man die heutigen Schrankenorgeln mit Jalousieschwellern ausstatten, damit man crescendi und decrescendi darauf ausführen kann. Auch das Anhängen eines Pedales empfiehlt sich. Die elsässische Orgelbaufirma Dalstein und Härpfer in Bolchen liefert die oben erwähnten Portativorgeln in der Silbermannschen Intonierung, die einmanualige zu 1405 Mk., die zweimanualige zu 2800 Mk. Eine zweimanualige, die auf dem zweiten Klavier Bordun 8′ und Salicional 8′ und auf dem ersten Prinzipal 8′ enthält, kommt auf 2355 Mk. zu stehen.

zu Bewußtsein kommen müssen, wie die jeder andern Partie. Wenn man in der Kirche oder im Saal den Baß gewöhnlich nicht oder doch nur in Bruchstücken vernimmt, so liegt die Schuld am Dirigenten und am Organisten, die dieser Frage durchweg viel zuwenig Aufmerksamkeit schenken. Durch die starke Besetzung des Orchesters und der Chöre ist das richtige Herausbringen des Basses sehr erschwert worden. Wie will man zu so intensiven Oberstimmen in der unteren Lage ein richtiges Äquivalent schaffen?

Mit der Vermehrung der Kontrabässe ist es nicht getan, eine zu starke Besetzung und ein zu starkes Spiel derselben schadet eher, weil dadurch ein eigentümliches „Schnurren" in den Ton kommt. Viel eher empfiehlt sich schon die Vermehrung der Celli und die Zuziehung von Fagotten. Es sei auch darauf hingewiesen, daß eventuell einige Bratschen, die man — zum Ersatz des Violoncello piccolo — die Baßpartie in der Oktave mit ausführen läßt, von gutem Effekt sein können. Aber das alles reicht bei einem starken Chor und Orchester nicht aus. Es fehlt dem Tone die nötige „Konsistenz".

Die Bearbeiter der Bachschen Vokalwerke haben dieses Problem sehr stark empfunden und versucht, die tiefen Blechinstrumente zur Lösung zu verwenden; das ist aber nur in seltenen Fällen möglich, wo der Meister ruhige Bässe schreibt; und dann noch wirkt das Blech viel zu schwerfällig. Die einzige Lösung bleibt die Verwendung von Labialstimmen in der tiefen Lage. Über diese verfügt aber allein die Orgel. Erst wenn Streicher und Labialstimmen die Baßfigur zusammen ausführen, kann sie sich, ohne aufdringlich zu werden, gegen die vokalen und instrumentalen Oberstimmen durchsetzen, da sie nun in einer dem Ganzen einigermaßen adäquaten Klangfarbe auftritt.

Die richtige Ausführung der Orgelpartie besteht also darin, daß man mit der linken Hand, auf einem stärkeren Klavier, die Baßpartie Note für Note — und in der richtigen Phrasierung! — mit ausführt und mit der rechten, auf einem schwächeren, die Bezifferung greift. So ist es überliefert; so lehrt es der praktische Versuch. Das Pedal ist zum Begleiten an sich nicht erforderlich. Natürlich wird ein guter Spieler dasselbe dennoch verwenden und reiche Gelegenheit finden, aus seiner Geschicklichkeit Vorteil zu ziehen. Will er nämlich in einem Chor die untere Stimme immer in passender

Stärke herausbringen, so braucht er drei Bässe: einen für die Stellen mit dem Orchester allein; einen, etwas stärkeren, für das gewöhnliche Zusammenwirken von Chor und Orchester; einen starken für die forte-Stellen. Er wird sich also einen Baß auf dem Hauptmanual und einen auf dem Pedal ziehen und nun die drei Bässe sich ablösen oder in einander übergehen lassen, indem er entweder das Manual oder das Pedal oder beide zusammen benutzt, wobei es für den letzteren Fall gleich bleibt, ob er koppelt oder mit der linken Hand und den Füßen dieselbe Partie ausführt. Dieses Schattieren im Baß wurde von dem Begleiter zu Bachs Zeit nicht verlangt; die moderne Besetzung aber erfordert es. Natürlich wird der Spieler das Pedal auch da verwenden, wo er — wie in den Choralkantaten — einen Cantus firmus mit ausführen muß, oder wo er die Akkorde zur Hervorbringung bestimmter Effekte auf dem Hauptwerk anschlägt, oder wo er die Harmonien auf zwei verschiedenen Klavieren ausführt, um eine Stimme mit hervorzuheben.

In keinem Augenblicke aber darf er vergessen, daß ihm allein die Verantwortung für die richtige Wirkung der Baßfigur zufällt; welche Not und Sorge sie bereitet und welche Kombinationen sie erfordert, kann jeder Organist, der die Aufgabe einmal erfaßt hat, in dem Choralchor „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" aus der Matthäuspassion zur Genüge erfahren.

Man hüte sich, zu dumpf zu registrieren. Bachs Baßfiguren sind im Achtfußklang gedacht. Darum können zu viele Kontrabässe und sechzehnfüßige Stimmen nur schlecht wirken, indem auf diese Weise die Partie für das Ohr eine Oktave zu tief zu liegen kommt und von der nächsthöheren — der Partie der Bratschen — durch eine gähnende Leere getrennt wird. Darum ziehe man durchweg Achtfüße, auch im Pedal; an sechzehnfüßigen Stimmen genügen eine oder zwei; im Manual, auf dem die linke Hand spielt, braucht man deren sehr oft sogar keine[71]. Hingegen vergesse man nicht, daß Bach,

[71] Im ersten Chor von „Ein' feste Burg" (Nr. 80) z. B. wird man den Baß nur mit achtfüßigen Stimmen ausführen und die sechzehnfüßigen erst da verwenden, wo der Cantus firmus in der tiefen Lage auftritt; in dem Anfangschor der Kantate „Du sollst Gott deinen Herrn" (Nr. 77) besagen die von Bach gebrauchten Schlüssel, daß mit Ausnahme des Cantus firmus der ganze Baß mit achtfüßigen Stimmen auszuführen ist. Selbstverständlich läßt man den Cantus firmus, wenn er im Baß auftritt, durch Posaune verstärken. Sicherlich hatte Bach einen Bläser neben der Orgel postiert, der an diesen Stellen mitspielte.

wie seine Instrumentierung zeigt, den Vierfußton auch für die Baßfigur voraussetzt; für Baßpartien im forte kann man sogar zwei oder drei schöne und klare Vierfüße ausgezeichnet verwenden. Auch vor dem Gebrauch der Mixturen und Zungen, wenn sie nur gut sind, schrecke man nicht zurück. Im allgemeinen erstrebe man mehr eine helle intensive als eine dicke Klangfarbe, schon um der notwendigen Präzision willen.

Auch für die Arien muß man zwei Baßklangfarben — eine für die Tutti, die andere für die Begleitstellen — bereit halten. Ob man einen sanften Bordun 16, dazu ziehen soll oder nicht, hängt von den Umständen ab. Man beachte, daß, wenn der Baß — wie z. B. in den Rezitativen — viele gehaltene Noten aufweist, der Sechzehnfußton leicht aufdringlich wird und eine unangenehme Leere zwischen dem Baß und den Akkordstimmen zutage treten läßt. Ein guter achtfüßiger Bordun, in der tiefen Oktave gegriffen, wird häufig vorteilhafter sein. Jedenfalls darf der Orgelbaß auch in den Solostücken niemals aussetzen; sowie er nicht mehr da ist — auch wenn man ihn vorher gar nicht heraushörte —, verschwinden auch die Celli und Kontrabässe, weil ihnen das Fundament fehlt.

Für die Stücke, in denen nur Baß und Orgel begleiten, ist zu bemerken, daß sie gewöhnlich so schlecht klingen, weil im Baß der Vierfußton, der erst die nötige Klarheit und Deutlichkeit schafft, fehlt. Es sei darauf hingewiesen, daß uns Stimmen und auch Andeutungen in Partituren erhalten sind, denen zufolge Bach in solchen Stücken die Bratschen oder diese und die Violinen — wenigstens für die Tuttisätze — mit dem Kontrabaß und den Celli mitgehen ließ. Man wird wohl keinen Fehler begehen, wenn man diese Maßnahme auf viele Soli, die nur von Continuo begleitet werden, anwendet[72].

---

[72] In der Arie „Hasse nur" aus „Die Himmel erzählen" (Nr. 76) gehen die Gamben mit dem Baß; in der Arie „Streite, siege, starker Held" aus „Nun komm' der Heiden Heiland" (zweite Komposition; Nr. 62) schreibt Bach „Violini e Viola sempre col Continuo" vor. Diese Notiz ist darum so wichtig, weil sie nur wegen des „sempre" dasteht; daß Violinen und Violen bei solchen Stücken aus den Continuostimmen mitspielten, verstand sich, auch ohne Hinweis, von selbst, nicht aber daß sie „immer", d. h. auch in den piano-Stellen, wo der Gesang hinzutrat, mitgingen; darum wurde es hier vermerkt.

In den Bachschen Aufführungen scheint beim Eintreten der Solostimme der „Violone" sehr oft geschwiegen zu haben, um erst im Tuttisatz wieder in Aktion zu treten[73]. Das ist für uns aber kein Grund, wenn ein oder zwei gute Kontrabässe zur Verfügung stehen, sie nicht piano mitspielen zu lassen.

Eine Zeitlang glaubte man, es sei zopfig, Kontrabaß und Cello zur Begleitung der Rezitative zu verwenden. Manche, die den Versuch unternommen haben, von diesen Instrumenten, z. B. für die Partie des Evangelisten, abzusehen, dürften mit der Zeit wohl wieder zur alten Praxis zurückgekehrt sein, da der Orgelbaß allein, selbst für einfache Akkordfolgen, nicht in wünschenswerter Weise bestimmt und „artikulationsfähig" ist. Man kann mit ihm keine Akzente in den Bässen anbringen. In den schönen Achtelfiguren der Bässe ariosohafter Stücke wirkt eine starke Besetzung der Celli ausgezeichnet. Auch ein diskretes Fagott dürfte oft gute Dienste leisten.

Welche „Löcher" entstehen, wenn die richtige Continuobegleitung ausfällt, kann man selbst an einem durchgängig so voll orchestrierten Werk wie der Kantate „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Nr. 56) beobachten, die das Los, in Konzertsälen mit aushelfendem Harmonium aufgeführt zu werden, ziemlich oft trifft. Daß in den Christusrezitativen der Matthäuspassion die Streicher zur Orgel hinzutreten und sie nicht ablösen, lehrt die Partitur; handelt man Bachs Intention zuwider, so muß man das Unruhige und eigentümlich Flackernde der einzig von Saiteninstrumenten ausgeführten gehaltenen Akkorde mit in Kauf nehmen; der schwächste, im Ensemble nicht hörbare Bordun oder Salicional gibt ihnen schon einen ganz anderen, viel ruhigeren und gleichmäßigeren Charakter, ohne daß die Begleitung dadurch stärker wird[74].

Auf die absolute Präzision wird von den begleitenden Organisten gewöhnlich noch viel zuwenig Gewicht gelegt. Wenn Chor und

---

[73] Authentische Angaben hierüber finden sich z. B. in der Altarie von „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (Nr. 100); am besten studiert man Bachs Prinzipien in diesem Punkte an der Profankantate „O holder Tag" (B. G. XXIX), die mit »con Violone« und »senza Violone« reich ausgestattet ist.

[74] Ein sehr interessantes Beispiel für die gemeinsame Ausführung von Akkorden durch Orchester und Orgel bietet das Rezitativ „Verdoppelt euch demnach" aus „Christen ätzet diesen Tag" (Nr. 63): die Orgel bindet sie in Vierteln; das Orchester setzt sie in Achteln, die durch Pausen getrennt sind, voneinander ab.

Orchester schon schweigen, hört man die Orgel noch; in den Arien und Rezitativen kommt sie immer um eine Idee zu spät. Der betreffende Spieler aber ist des guten Glaubens, ganz präzis zu begleiten. Er hat vergessen, mit in Betracht zu ziehen, daß die Register in der unteren Lage, in der er den Baß mit ausführt, notwendig etwas langsamer ansprechen, und daß die oft nicht unbeträchtliche Distanz zwischen den ersten Pulten und der Orgel, auf die man bei der Tiefe der Aufstellung eines großen Chores reflektieren muß, auch nicht ohne verzögernden Einfluß ist, davon ganz zu schweigen, daß sehr viele Organisten nicht nach der Direktion, sondern nach dem Gehör spielen, wodurch sich der Fehler verdoppelt und verdreifacht. Präzis begleitet man nur, wenn man ausschließlich nach dem Taktieren des Dirigenten spielt und bestrebt ist, im Niederdrücken und Aufheben der Taste immer einen unendlich kleinen Vorsprung zu behalten; der Organist muß das Bewußtsein haben, immer etwas zu früh einzusetzen und aufzuhören; hört er sich selber richtig, so darf er sicher sein, daß die Orgel im Saale oder in der Kirche zu spät kommt.

Da die richtige Abtönung der harmonischen Grundlage zu den obligaten Stimmen und der letzteren wiederum unter sich für die Wirkung der Bachschen Musik geradezu entscheidend ist, sollten Dirigenten und Organisten einen viel größeren Wert auf die Kontrolle aus der Mitte der Hörer legen und in den entscheidenden Proben gut instruierte Beobachtungsposten in Wirksamkeit treten lassen; andernfalls wird es ihnen — da sie von ihrem Platze aus die wirklichen Stärkeverhältnisse gar nicht beurteilen können — oft, und zum Schaden des Werkes begegnen, daß sie meinen, etwas klinge so und so, während es in Wirklichkeit ganz anders herauskommt. Um sich davon zu überzeugen, ob seine Registrierung richtig abgetönt ist, lasse sich der Organist in einer Probe durch einen Schüler vertreten, der die Partie nach seinen Angaben durchführt; er wird Gelegenheit haben, die merkwürdigsten Erfahrungen zu sammeln und zu bemerken, wie das kleinste Detail oft von der größten Wichtigkeit ist. Es kann vorkommen, daß die richtige Klangfarbe von dem Zuziehen oder Abstoßen eines schwachen Vierfußregisters abhängt, dessen Gegenwart oder Fehlen man für ganz belanglos hielt.

Die beste Orgelstimme ist für den guten Spieler wohl ein Klavierauszug, in welchen er die Bezifferung und die hauptsäch-

lichsten Linien in der Ausführung und Ausgestaltung derselben eingetragen hat. Er vergesse aber ja nicht, die Bässe zu revidieren, da er sonst in jeder Kantate unbewußt so und so viele falsche Noten spielt. Mit der Zeit wird er von selbst dahin kommen, die Wirkung nicht in bunten und abwechslungsreichen Klangkombinationen, sondern in dem feinen Ineinandergehen verschiedener Stärkegrade und Klangnuancen zu suchen. In den Rezitativen wird viel gefehlt durch massive, im Vergleich zu der Singstimme viel zu starke Akkorde. Temperament gehört zum Begleiten an der Orgel. Das ungestüme, unberechnende Temperament ist aber oft vom Übel; nur das vertiefte und geläuterte schafft das Richtige.

Unter den meist aufgeführten Kantaten sind zu nennen:

„Gottes Zeit" (Nr. 106); „Ich hatte viel Bekümmernis" (Nr. 21); „Ein' feste Burg" (Nr. 80); „Wachet auf" (Nr. 140); „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" (Nr. 56); „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" (Nr. 79); „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (Nr. 26); „Halt' im Gedächtnis" (Nr. 67).

Andere ebenso herrliche Werke werden wenig oder fast gar nicht zu Gehör gebracht. Von mancher wunderbaren Kantate haben Breitkopf und Härtel die Stimmen noch nicht gestochen, weil sie bis jetzt nie verlangt wurde. Diese ungleiche Beachtung der Schöpfungen des Meisters erklärt sich daraus, daß nur sehr wenige Dirigenten sich im Besitz der ganzen Bachausgabe befinden und damit in der Lage sind, nach freiem Ermessen zu wählen; die andern sind auf diejenigen Kantaten angewiesen, die in Bearbeitung vorliegen, die sie auf einem fremden Programm gesehen oder irgendwo gehört haben[75]. Es kommt auch vor, daß Chorleiter sich aus Unkenntnis in der Wahl vergreifen, indem sie für einen noch nicht sehr fortgeschrittenen Chor eine zu schwere Kantate wählen, weil sie die leichten nicht kennen, oder dem Publikum, das mit Bach noch nicht vertraut ist, eine vorführen, die nicht geschaffen ist, es zum Verständnis und zur Liebe Bachs zu erziehen, sondern es eher verschüchtert. Daß für die Auswahl auch die Vorzüge des Textes in Frage kommen, ist selbstverständlich.

Die folgenden Listen wollen, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu erheben, der richtigen Auswahl dienen. Sie bieten nur solche Werke, die als Ganzes wirken und textlich befriedigen.

[75] S. auch Voigt. Bachjahrbuch 1906, S. 2 ff.

Unter den Kantaten, welche für Aufführungen in erster Linie in Betracht kommen, seien genannt:

„Komm, du süße Todesstunde" (Nr. 161); „Himmelskönig, sei willkommen" (Nr. 182); „Wachet, betet" (Nr. 70); „Erwünschtes Freudenlicht" (Nr. 184); „Herr gehe nicht ins Gericht" (Nr. 105); „Schauet doch und sehet" (Nr. 46); „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Nr. 8); „Es erhub sich ein Streit" (Nr. 19); „Christus, der ist mein Leben" (Nr. 95); „Herr, deine Augen" (Nr. 102); „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe" (Nr. 25); „Gott fähret auf mit Jauchzen" (Nr. 43); „Am Abend aber desselbigen Sabbats" (Nr. 42; mit teilweiser Streichung der Rezitative und Umdichtung des Mittelsatzes der ersten Arie); „Nun ist das Heil und die Kraft" (Nr. 50); „Es wartet alles auf dich" (Nr. 187; textlich sehr schön); „Jesu, nun sei gepreiset" (Nr. 41. Sehr großer Chor); „Gelobet seist du, Jesu Christ" (Nr. 91); „Meinen Jesum laß ich nicht" (Nr. 124); „Meine Seel' erhebt den Herren" (Nr. 10); „Mache dich mein Geist bereit" (Nr. 115); „Ach, lieben Christen seid getrost" (Nr. 114); „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ" (Nr. 116).

Als leicht ausführbar und mehr populär wirkend seien angeführt:

„Aus der Tiefe" (Nr. 131); „Uns ist ein Kind geboren" (Nr. 142); „Nun komm' der Heiden Heiland" (Nr. 61; erste Komposition); „Seht welch eine Liebe" (Nr. 64); „Es ist das Heil uns kommen her" (Nr. 9); „Wer da glaubet und getauft wird" (Nr. 37); „Das neugeborne Kindelein" (Nr. 122); „Aus tiefer ‚Not" (Nr. 38; ohne die Arie „Ich höre", die auf Entlehnung beruht); ‚Ach Herr, mich armen Sünder" (Nr. 135; ohne die Tenorarie, die wahrscheinlich auf Entlehnung beruht).

Um ein musikalisch gebildetes, aber mit Bach noch nicht vertrautes Publikum für die Kunst des Meisters zu gewinnen, greift man mit Vorteil zu einer der folgenden Kantaten:

„Die Himmel erzählen" (Nr. 76); „Sie werden aus Saba alle kommen" (Nr. 65); „Du wahrer Gott und Davidssohn" (Nr. 23); „Herr wie du willt" (Nr. 73); „Du Hirte Israel" (Nr. 104); „Ihr werdet weinen und heulen" (Nr. 103); „Ich elender Mensch" (Nr. 48); „Liebster Immanuel" (Nr. 123); „Was mein Gott will" (Nr. 111).

Unter den Solokantaten seien angeführt:

„Mein Gott, wie lang, ach lange" (Nr. 155, Alt; Tenor; Baß); „Meine Seele rühmt und preist" (Nr. 189, Tenor); „Schau, lieber Gott, wie meine Feind'" (Nr. 153, Alt; Tenor; Baß. Sehr populär);

„Mein liebster Jesus ist verloren" (Nr. 154, Alt; Tenor; Baß); „Erfreute Zeit im neuen Bunde" (Nr. 83, Alt; Tenor; Baß. Als Text sehr schön); „Wahrlich ich sage euch" (Nr. 86), Sopran; Alt; Tenor; Baß. Leichtverständlich; Text sehr schön); Wo gehest du hin?" (Nr. 166, Alt; Tenor; Baß. Leichtverständlich; Text sehr schön); „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (Nr. 157, Tenor; Baß); „Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem" (Nr. 159, Alt; Tenor; Baß); „Ich habe genug" (Nr. 82, Baß); „Jauchzet Gott in allen Landen" (Nr. 51, Sopran); „Schlage doch, gewünschte Stunde" (Nr. 53, Alt); „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht" (Nr. 55, Tenor); Was soll ich aus dir machen, Ephraim" (Nr. 89, Sopran; Alt; Baß); „Siehe, ich will viel Fischer" (Nr. 88, Sopran; Alt; Tenor; Baß); „Ich bin ein guter Hirt" (Nr. 85, Sopran; Alt; Tenor; Baß); „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen" (Nr. 87, Alt; Tenor; Baß); „Selig ist der Mann" (Nr. 57. Sopran; Baß); „Süßer Trost, mein Jesus kommt" (Nr. 151, Sopran; Alt; Tenor; Baß); „Liebster Jesu, mein Verlangen" (Nr. 32, Sopran; Baß); „Meine Seufzer, meine Tränen" (Nr. 13, Sopran; Alt; Tenor; Baß); „Es reifet euch ein schrecklich Ende" (Nr. 90, Alt; Tenor; Baß); Meine Seele rühmt und preist" (Nr. 189, Tenor. Einfach und kurz); „Der Friede sei mit euch" (Nr. 158, Baß; sehr einfach; die Begleitung besteht nur aus dem Continuo und einer Solovioline); „O Ewigkeit, du Donnerwort" (Nr. 60; zweite Komposition. Alt; Tenor; Baß); „Ach Gott, wie manches Herzeleid" (Nr. 58; zweite Komposition. Sopran; Baß).

Mögen diese Listen nicht nur Chorleitern, sondern auch sangeskundigen Musikliebhabern dienen und mit dazu beitragen, die Kantaten wieder in der Hausmusik einzubürgern. Zu Mendelssohns Zeit führte man diese Werke in kleinem Kreise — die Chöre oft nur in einfacher Besetzung — am Klavier auf und lernte so Bach kennen. Dieser Brauch ist leider in Abnahme gekommen, jetzt gerade, wo man sich Bachs Kantaten so leicht und billig beschaffen kann; selten, daß man bei Liebhabern andere findet als die, welche zufällig am Orte zu Gehör gebracht worden; unsere Amateursänger warten auf Sammlungen Bachscher Arien, statt daß sie sich eine Reihe von Kantaten anschaffen, in denen die schönsten Nummern für ihre Stimme enthalten sind[76]. Selbst viele Berufssänger haben nur

[76] In erster Linie kämen hierfür die oben erwähnten Solokantaten in Betracht. Von den übrigen Kantaten sind anzuführen: Nr. 25, 31, 52, 68, 72, 94, 115, 127, 133, 146, 149 für besonders schöne Soprannummern; Nr. 20, 108, 114, 115, 125, 148, 161, 187 für besonders schöne Altnummern; Nr. 1, 19, 22, 48, 65, 75, 85, 91, 95, 96, 114, 123, 124, 161, 172, 180 für besonders schöne

einen beschränkten Überblick über die Werke, die für sie in Betracht kommen. Sollte es so bleiben, daß die Kantaten des Meisters wohl öffentlich aufgeführt werden, aber zugleich dem heimlichen Musizieren, aus dem vor etwa hundert Jahren die erste Bachbegeisterung entsprang, entzogen bleiben, so hätte unser Geschlecht den Schatz nur halb gehoben. Es ist vielleicht mit das Herrlichste an Bachs Bestimmung, daß er, ohne es selber zu ahnen, der Welt eine geistliche Hausmusik geschenkt hat. Die Wiedergabe der Kantate durch einige Sänger am Klavier mag noch so unvollkommen geraten: wenn die Ausführenden nur mit dem Herzen dabei sind, so kommt ihnen die Schönheit des Werkes schon zu Bewußtsein, und ihre Seele verspürt dennoch die Weihe, die von diesen Tönen ausgeht, vielleicht mehr als beim Anhören der vollendetsten Aufführung.

Daß öffentlich, besonders von Kirchengesangvereinen, so wenig Kantaten gegeben werden, hängt mit der Geldfrage zusammen. Die Kosten stellen sich für diese Werke so hoch, weil Bach fast immer vier Solisten verlangt. Das sei aber kein Hinderungsgrund. Es lassen sich ganz gut Kantatenaufführungen ermöglichen, die nur zwei, eventuell auch nur einen Solisten erfordern. Der innere Zusammenhang der einzelnen Nummern einer Kantate ist oft sehr locker; man frevelt also nicht, wenn man aus den Chören und den Soli von vier oder fünf innerlich verwandten Kantaten eine Art Idealkantate zusammenstellt, die die Aufführung gerade ausfüllt und bei der man die Auswahl so getroffen hat, daß nur Soli und Duette, z. B. für Alt und Baß, oder für Sopran und Tenor, aufgenommen wurden. Eine solche Aufführung steht künstlerisch viel höher als die gewöhnlichen, bei denen man drei oder vier Kantaten, ohne Rücksicht auf textlichen Zusammenhang, einfach aufeinanderfolgen läßt.

Selbstverständlich gibt es eine Reihe von Kantaten, die nicht zerlegt und in andere eingefügt werden dürfen, weil sie in sich abgeschlossene religiöse „Gedankendramen" darstellen; andrerseits aber lassen sich wieder Dutzende anführen — es sei nur auf die Choral-

---

Tenornummern; Nr. 27, 46, 66, 69, 73, 75, 104, 145 für besonders schöne Baßnummern. Herrliche Duette für Alt und Tenor finden sich in den Kantaten Nr. 63, 80, 111; für Alt und Baß in Nr. 106; für Sopran und Baß in Nr. 140, 152; für Sopran und Alt in Nr. 172, 184, 186.

kantaten der letzten Periode hingewiesen[77], die so wenig inneren Zusammenhalt haben und textlich so ungleichmäßig sind, daß eine Aufführung als Ganzes nur dazu dienen würde, ihre poetische Unvollkommenheit an den Tag zu bringen.

Daß in einer aus mehreren zusammengesetzten Kantate Chöre und Choräle die Soli überwiegen und sie ein viel abwechslungsreicheres Bild bietet als die Bachsche Einzelkantate, wird man nicht als Nachteil betrachten können. Im Grunde hat man ja nichts anderes getan, als daß man über das uninteressante Neumeistersche Kantatenschema, das Bach adoptierte, weil ihm niemand mehr andere Texte liefern wollte, auf die reiche, alte, deutsche Kantate zurückgriff.

Allgemeine Anerkennung bei einsichtigen Musikern dürfte jedenfalls die Forderung finden, daß Kantaten, die zusammen aufgeführt werden, auch irgendwie einen poetischen Gedankenzusammenhang darstellen müssen, und daß die Kirchenzeit, sogar in unserm unkirchlichen Zeitalter, auf den Programmen nicht so mißachtet werden darf, wie es durchweg geschieht. Die Kunst eines Bach kann nur gewinnen, wenn solche religiöse und liturgische Barbarei allgemach in Verruf gerät, und die Zeit wird wohl noch einmal kommen, wo die Bachaufführungen in unsern Konzertsälen durch die Programme zu Totenfests-, Advents-, Weihnachts-, Neujahrs-, Epiphanien-, Passions-, Oster- und Pfingstfeiern werden. Die Kantaten der Trinitatiszeit lassen sich um bestimmte dichterische und religiöse Ideen gruppieren oder mit Kantaten aus der festlichen Zeit verbinden.

Von einfacher Gottesdienstmusik, deren Anforderungen auch Kirchenchöre gewachsen sind, die sich sonst an Bach nicht heranwagen können, findet sich in den Kantaten mehr als man annimmt, so daß der Meister in schlichten liturgischen Feiern viel häufiger benutzt werden könnte als es geschieht. Zunächst sei auf die motettenhaften Chöre hingewiesen, die sich in den Kantaten Nr. 2, 8, 12, 28, 37, 38, 64, 116, 118, 121, 144, 150 und 179 finden; sie können zur Not mit Orgel allein oder unter Hinzutritt eines ganz bescheidenen Orchesters ausgeführt werden.

An sonstigen einfachen Chören seien genannt:

„W e i n e n , K l a g e n" aus Nr. 12; „A l l e r A u g e n w a r t e n , H e r r" aus Nr. 23; „N i m m v o n u n s , H e r r" aus Nr. 101; „D a s n e u-

[77] S. 721.

geborne Kindelein" aus Nr. 121; „Meinen Jesum laß ich nicht" aus Nr. 124; „Aus der Tiefe" aus Nr. 131; „Ich will den Namen Gottes" aus Nr. 142; „Wenn es meines Gottes Wille" aus Nr. 161; „Rühre, Höchster, unsern Geist" aus Nr. 173; „So lasset uns gehen in Salem der Freuden" (Nr. 182).

Ferner seien erwähnt einfache oder nur schlicht figurierte Choräle mit Orchesterbegleitung. Herrliche Stücke dieser Art finden sich in den Kantaten: Nr. 1, 15, 22, 23, 24, 29, 33, 46, 75, 76, 79, 98, 99, 101, 105, 107, 109, 113, 124, 133, 138, 142, 147, 167, 171, 172, 173, 186 und 190. Die Bläser, die in der Begleitung der Choräle aus den Kantaten Nr. 31, 41 und 100 auftreten, können, da es sich um ganz einfache Partien handelt, eventuell durch Orgel ersetzt werden. Zur Verwendung in liturgischen Gottesdiensten eignen sich ferner einstimmige, instrumental begleitete Choralmelodien, die man durch mehrere gute Knabenstimmen ausführen läßt; die Kantaten Nr. 6, 36, 51, 85, 86, 92, 95, 130, 140, 143, 166, 178 enthalten solche Nummern.

Gute Verwendung in der gottesdienstlichen Musik können auch eine Reihe einfacher und leichter Soli finden. Es seien angeführt:

„O Menschenkind", Duett für Alt und Tenor aus Nr. 20; „Gott, der du die Liebe heißt", Duett für Tenor und Baß aus Nr. 33; „Nun komm' der Heiden Heiland", Duett für Sopran und Alt aus Nr. 36; „Entziehe dich eilends, mein Herze, der Welt", Duett für Sopran und Alt aus Nr. 124; „Laß, o Fürst der Cherubine", Tenorsolo aus Nr. 130; „Händen, die sich nicht verschließen", Duett für Sopran und Baß aus Nr. 164; „So hat Gott die Welt geliebt", Duett für Sopran und Baß aus Nr. 173; „Jesu, laß durch Wohl und Weh" Tenorsolo aus Nr. 182; „Barmherziges Herze der ewigen Liebe", Duett für Sopran und Tenor aus Nr. 185; „Darum sollt ihr nicht sorgen", Baßsolo aus Nr. 187; „Jesus soll mein alles sein", Duett für Tenor und Baß aus Nr. 190.

Manche Duette und Terzette sind so einfach, daß sie auch — wie schon früher erwähnt — in mehrfacher Besetzung durch Chorsänger gesungen werden können. Genannt seien:

„Er denket der Barmherzigkeit" (Alt, Tenor) aus Nr. 10; „Herr Gott, Vater" (für Sopran und Alt) aus Nr. 37; „Wenn meine Trübsal" (Sopran, Alt, Baß) aus Nr. 38; „Wir eilen mit schwachen" (Sopran, Alt) aus Nr. 78; „Gott, ach Gott, verlaß" (Sopran, Baß) aus Nr. 79; „Ach, wir bekennen" (Sopran, Tenor,

Baß) aus Nr. 116; „Ist Gott versöhnt" (Sopran, Alt, Tenor) aus Nr. 122; „Zedern müssen von den Winden" (Alt, Tenor, Baß) aus Nr. 150.

Als die große Bachausgabe vorbereitet wurde, zählte man für die Abnahme hauptsächlich auf die Kirchenchöre; sie versagten. Sie haben bisher auch für die Aufführung der Kantaten nicht das geleistet, was man von ihnen erwarten durfte. Das lag zum größten Teil an dem Vorurteil der Dirigenten, daß man Bach nicht nach dem Original aufführen könne; sie warteten auf die Zeit, wo Bach vollständig in einer „Ausgabe für den praktischen Gebrauch bearbeitet" vorliegen würde und legten unterdes die Hände in den Schoß. Es ist nicht anzunehmen, daß sie sich ferner auf diese Art werden hinhalten lassen; aus Aufsätzen, wie sie aus der Hand Seifferts (Bachjahrbuch 1904) und Voigts (Bachjahrbuch 1906) vorliegen, können sie die Belehrung schöpfen, daß sie die ihren Verhältnissen und Mitteln angepaßte praktische Bearbeitung sich aus der Originalpartitur selber herstellen können. Überhaupt darf man solche Abhandlungen mit Erfahrungen und Ratschlägen für das Einstudieren und Aufführen Bachscher Werke als das ansehen, was vorläufig am meisten vonnöten ist. Es wäre zu wünschen, daß noch manche Bachkenner im Bachjahrbuch zu diesen Fragen das Wort ergriffen. Welchen Erfolg könnte man sich z. B. davon versprechen, wenn ein Ästhetiker und Praktiker wie Kretzschmar ein Dutzend Kantaten vornähme und im Detail alles, was für ihre Einstudierung und Aufführung mit gewöhnlichen und ganz bescheidenen Kräften in Betracht kommt, bespräche!

Eine Übereinstimmung in den vielfachen Fragen der Wiedergabe Bachscher Werke läßt sich allerdings nicht erwarten. Wir leben noch in der Zeit der Versuche. Aber wenn einer von denen des andern Kenntnis erhält, sie nachprüft, dazu Stellung nimmt und sie weiter führt, kann man zu Prinzipien gelangen, die allgemein Gültiges und allseitig Erprobtes aussprechen. Ohne Auseinandersetzungen gibt es keinen Fortschritt. Die Frage der richtigen Bachwiedergabe kann nur auf dem Wege des zielbewußten künstlerischen Experiments gelöst werden.

Aber wenn auch einmal über die technischen Fragen eine allgemeine Verständigung erzielt sein wird, so werden die Meinungsverschiedenheiten über die künstlerische Auffassung dennoch weiter

bestehen. Das liegt nicht nur an uns, sondern auch an der Musik des Meisters selber. „Bach“, schreibt ein ausgezeichneter Kenner seiner Werke[78], „hat nun einmal einen Januskopf: das eine Gesicht rückschauend in die Zeit architektonischen Formenspiels, das andere in die Zukunft gerichtet, vorwärts auf die freieste Subjektivität der Innensprache.“ Wir können nicht anders als ihn modernisieren; andrerseits hat uns die Erfahrung wieder darauf geführt, daß wir uns bestreben, die architektonische Form mehr zur Geltung zu bringen als früher. Je nachdem man das Moderne oder das Formelle stärker betont, wird es ein anderer Bach.

„Mit der Musik des Thomaskantors“, schreibt Gevaërt, der hochbegeisterte Direktor des Brüsseler Konservatoriums[79], „verhält es sich wie mit dem Evangelium; man kennt es nur nach Matthäus, nach Markus, nach Lukas, nach Johannes; die Evangelisten weichen stark voneinander ab, bieten aber trotzdem ‚das Evangelium‘; wer dieses in ihnen sucht, findet es und kann es andern mitteilen. So ist es auch mit Bachs Werken; es kommt nur darauf an, daß man darin Bach und nicht sich selber sucht und ein ehrfürchtiges Bewußtsein davon hat, den Menschen damit etwas Kostbares zu bieten, nicht nur für den künstlerischen Sinn, sondern auch für Seele und Geist: dann ist es allemal der wahre Bach, so verschieden er auch klingen mag.“

Nicht die Vollkommenheit, sondern der Geist der Aufführung bedingt die Wirkung Bachscher Musik. Mendelssohn, Schelble und Mosewius, welche die Kantaten und Passionen wieder zum Leben erweckten, waren dazu befähigt, weil sie nicht nur Musiker, sondern tiefe, innerliche Menschen waren. Nur wer sich in die Gefühlswelt Bachs versenkt, wer mit ihm lebt und denkt, wer mit ihm schlicht und bescheiden wird, ist in der Lage, ihn richtig zu Gehör zu bringen. Ist bei dem Dirigenten und den Ausführenden keine weihevolle Gesinnung und Stimmung vorhanden, so kann sie sich auch dem Hörer nicht mitteilen. Es liegt dann etwas Kaltes über der Musik, das ihr die beste Kraft benimmt. Noch immer gilt — und vielleicht mehr denn je — das „Eins ist not“, das Mosewius anno 1845 aussprach, als er die Welt wieder auf Bachs Kantaten

[78] von Lüpke; in einem Briefe über Fragen der Bachästhetik an den Verfasser.

[79] In einem Briefe an den Verfasser.

hinwies. „Ein inneres Gesammeltsein", heißt es am Schlusse seiner Schrift, „ist bei der Ausführung Bachscher Werke unerläßlich notwendig, und jeder einzelne Chorsänger muß neben der vollständigsten Lösung der technischen Aufgabe in dauernder geistiger Tätigkeit dabei beharren."

Möge diese Erkenntnis durchdringen. Dann wird Bach mit dazu helfen, daß unsere Zeit zur geistigen Sammlung und zur Innerlichkeit komme, die ihr so not tun.

Namenregister.

Adler, Guido, 52, 422.
Adlung, M. J., 65, 177, *183* ff., 398.
Agricola, M., 50.
— J. F., 183 ff., *198*, 208, 392, 555.
Ahle, J. G., 67, 94.
— J. R., *64*, 67.
d'Albert, E., 295.
Albinoni, *177*, 182, 201, 314.
Albrecht, L., 183.
Alexander, Gebr., 379, 795, 801.
Altnikol, J. Ch., 132, 137, 199, 206, 367, 393.
Ansorge, C., 295.
Aron, Pietro, 308.
Arrey von Dommer, 46.
Attaignant, Pierre, 17.

Bach, Anna Carolina (Enkelin von Joh. Seb., Tochter von Emmanuel), 216.
— Anna Magdalena, 86, 98 ff., 132, 142 ff., 201, 296 ff., 358.
— Bernhard, 198.
— Christoph, 90.
— Elisabeth, 90, 96.
— C. Juliane, 132.
— Ernst, 94.
— Gottfried Heinrich, 132.
— Hans Caspar, 90.
— Heinrich, 89.
— J. Ambrosius, 90.
— J. Bernhard (Eisenach), 142, 198.
— J. Carolina, 132, 137.
— J. Christian, 132 ff.
— J. Christoph d. A., 90, 94.
— J. Christoph d. J., 90, 91, 318.
— J. Christoph (Eisenach), *40*, 67, 68, 89, 314.
— J. Christoph Friedrich, 132 ff.
— J. Elias, 134 ff., 198.
— J. Ernst, 198.
— J. Gottfried Bernhard, 98, 132 ff.
— J. Jakob, 90, 317.
— J. Ludwig, 142, 159.
— J. Michael, *40*, 68, 89, 94.
Bach, K. Dorothea, 98, 132.
— Karl Philipp Emmanuel, 20, 64 ff., 132, 133, *134* ff., 191 ff., 254 ff., 292 ff., 426, 439, 516, 551 ff.
— M. Barbara, 94, 98, 132.
— Regina Susanna, 132, 137, 221.
— Samuel Anton, 198, 439.
— Sebastian, 135.
— Veit (der Ahnherr), 88, 89, 90.
— Wilhelm Friedemann, 98 ff., 132, 133, *134* ff., 160 ff., 203 ff., 254 ff., 303 ff., 393 ff.
— Wilhelm Friedrich, 135.
Bäumker, Wilhelm, 4, 14.
Barblan, R., 395.
Barnier, Th., 240.
Barth, H., 237.
Batka, R., 237.
Becker, K. F., 232.
— A., 157.
— C., 54, 58.
Beethoven, L. van, 20, 149 ff., 218 ff., 299, 313 ff., 404 ff., 518 ff.
Bellermann, C., 156, 157.
Berlioz, H., 402 ff., 417 ff., 437 ff.
Bernhard, Christoph, 54, 63 ff.
Biedermann (Rektor), 649, 664.
Birnbaum 166 ff., 172 ff., 661.
Bitter, K. H., 46, 133 ff., *235*, 311.
Boecklin, A., 407.
Boehm, Georg, 2, 37 ff., 260 ff.
Boehme, F. M., 15 ff., 46.
Bojanowski, P. v., 95 ff.
Bordes 239.
Bouchor, M., 240.
Bouvet, Ch., 239.
Brahms, J., 43, 205, 234 ff.
Bret, Gustav, 239 ff., 432.
Briegel, W. K., 67.
Brockes, B. H., 85 ff., 557 ff., 589.
Bruhns, M., *43*, 357.
Brunck, K. van, 312.
Bülow, H. v., 203, 328 ff., 354.
Bull, Ole, 362 ff.

Bunge, Rudolf, 97, 153, 188, 307.
Burney, Charles, 204, *212* ff., 272.
Busoni, 295, 329, 354.
Buxtehude, Dietrich, 2, 37 ff., 69 ff., 247 ff., 357, 511.
Byrd, W., 76.

Caccini, G., 52.
Caldara 142, 183.
Calvin 6, 17.
Calvisius, Seth, 30.
Carissimi, G., 63.
Cart, W., 237.
Cavaillé, Coll., 276 ff.
Christophori 186.
Chrysander 63.
Clementi, M., 310, 342.
Clérambault 33.
Combarieu 403.
Commer, Fr., 36 ff.
Corelli, A., *177* ff., 247, 362 ff.
Costa, A., 240.
Couperin, F., 33, 177, *190*.
Cramer 342.
Crüger, Johann, 19.
Czerny 312, 337 ff.

Dach, Simon, 10.
Dachstein, Wolfgang, 9.
Dalstein, s. Haerpfer, 287, 814.
Dannreuther, Edward, 319, 325.
David 359, 379.
Decius, Nicolaus, *7*, 9, 14.
Dehn, S. W., 233, 550, 649.
Devrient, Eduard, 223 ff.
— Therese, 225.
Deyling, Salomo, 104, 118, 129 ff., 220.
Dienel, O., 273.
Dieskau, von, 662.
Dietz, Philipp, 4.
Doles, Joh. Fr., 198, 214, 217, 722.
Dörffel, Alfred, 234, 310, 359, 380, 649, 722.
Douen, O., 17.
Drese, J. S., 96.
— J. W., 96 ff.
Düben, A. G., 71.
Durandus 75.
Dürer, Albrecht, 219 ff., 262, 455.

Eccard, Johann, 2, *30* ff., 62, 229, 426.
Ehrlich, H., 319.
Eichborn, Hermann, 797 ff.
Eilmar, G. Chr., 154, 511.
Einicke, G. F., 198.
Eitner, R., 41, 71, 82 ff., 142 ff., 212 ff., 309.

Elmenhorst, H., 77 ff., 81 ff.
Enschedé, J. W., 273.
Erard, S., 192, 326, 380.
Erdmann 91, 102 ff., 123, 133 ff.
Erk, L., 427.
Ernesti I, 107, 121, 668.
— II, 121 ff., 144, 160 ff., 651, 660.
Euting, Ernst, 794 ff.

Fasch, J. Fr., 109, *223*.
— Karl Fr. Chr. (Sohn), 109, *223*.
Fauré, Gabriel, 239.
Fischer, Kantor, 392.
— W., 139.
— W. Fr., 4.
Flemming, Graf, 140, 664.
— P., 10.
Forkel, J. N., 68, 88 ff., 138 ff., 180 ff., *217* ff., 222, 301 ff., 510, 585, 588.
Franck, J., *10*, 19.
— S., 83 ff., 514 ff., 636.
Franz, R., 237, 807 ff.
Frescobaldi 33, 69, 142, *177*, 247, 255.
Freudenberg 82.
Freylinghausen, J. A., 11.
Froberger 177, 398.
Frohne 154.
Fuchs, Henriette, 240.
Fux 210.

Gabrieli, A., 51.
— G., *51* ff., 62 ff.
Gaudlitz 120.
Gellert, Chr. F., 20.
Gerber, E. L., 189, 210, 307, 366, 671.
— J. N., 198, 200 ff., 301 ff.
Gerhardt, P., *10* ff., 17, 19.
Germer 319.
Gerold, Th., 772.
Gesner, J. M., 125 ff., 169, 640.
Gevaërt, A., 15, 240, 340, 800, 827.
Gigout 239, 274.
Gluck 74, 166.
Goethe, J. W. v., 147 ff., 211 ff., 374 ff., 405 ff.
Goldberg, J. Th., 199, *298*.
Görner, J. G., *110* ff., 138, 144, 642, 645.
Gottschalg, A. W., 41.
Gottsched 87, 131, 165 ff., 584.
Gounod 239.
Graun 168, 183 ff., 209 ff.
Graupner 101, 102.
Greuter 146.
Griepenkerl 231, 265, 394.
Grove, G., 310.

Guilmant, A., 33, 239, 274.
Gumprecht, J. D., 69.
— O., 237.

Haendel, G. Fr., 2, 40, 61ff., 133ff., 175, 198ff., 272, 338, 421, 499, 557.
Hahnemann, E., 362.
Hammerschmidt, A., 67.
Hampel, A., 802.
Hanslick, E., 413ff., 807.
Harrer, G., 214.
Hasse 160, 171, 209ff.
Haßler, H. L., 17, 29, *30*ff.
Hauptmann, M., 227, 232ff., 515.
Hauser, F., 227, *232*ff., 515.
Hausmann 146, 392.
Haydn 203ff., 211, 218, 237.
Heermann, J., *10*, *50*, 531.
Hegel 225ff., 230.
Heinichen, J. D., *97*, 194, 309.
Helbig 532ff.
Hennicke, J. Chr., 661.
Hensel, S., 223, 227.
Herberger, V., 9.
Hering 559.
Hermann, N., 14, *50*.
Herpol, H., 50.
Heuß, A., 425.
Hildebrand, Z., 188, 549.
Hilgenfeldt 235, 311, 385.
Hiller, J. A., 20, 146, 169, *210*ff., 805.
Hirl 327.
His, W., 146ff.
Hoffmann v. Fallersleben 4.
Hohenemser, R., 210.
Homilius, G. A., 198.
Hudemann, Fr., 170, 392.
Hunold, Chr. Fr., 84ff.
Hurlebusch, H., 141.

Jadassohn 312.
Jahn, Otto, 232, 515.
d'Indy, V., 239, 427.
Johann Ernst v. Weimar 177ff.
Jonas, Justus, 6, 25.
Isaak, H., 16, 27.
Junghans, W., 91.

Kade, O., 46, 75.
Kayserling, Frhr. v., 171, 199, 298.
Keiser, R., *78*ff., 85ff., 142, 557.
Kellner, J. P., 174, 251, 315, 358.
Keudell, v., 240.
Kirchbach, H. C. v., 111, 131, 584.
Kirnberger, J. Ph., 144ff., *198*, 204ff., 372ff., 669.
Kittel, J. Chr., 147, 199, 246.
Klee 319.
Kleefeld 101,
Klopstock 135, 203.
Knapp, A., 4.
Koch, Ed. Em., 4.
Köhler, J. Fr., 130.
Kollmann, F. A., 231, 312.
Kortte, G., 645.
Köstlin, A., 13ff.
Krause, J. G., 128ff., 160.
Krebs, J. L., 131, *198*, 204, 246.
— J. T., 198.
Kretzschmar, H., 77, 227ff., 312, 826.
Kriegel, A., 207.
Krieger, Ph., 83.
Kroll, F., 312, 319.
Kuhnau, J., 40, 64, *82*ff., 157ff., 296, 318, 398, 434, 526ff.
Kümmerle 13.
Kuntzen, J. P., 81.

Landowska, W., 327.
Langhans, W., 46, 52, 86.
Lampadius 213.
Lassus, Orlandus, 30, 76.
Legrenzi *177*, 181, 247.
Lemmens 274.
Liliencron, R. v., 22, 46ff.
Liszewski, C. F. R., 147.
Liszt, Fr., 234, 237, 295, 328, 395ff., 415ff.
Lobwasser, A., 18.
Lotti 142, 177, *182*.
Ludwig, Fr., 376.
Lüpke, v., 827.
Luther, M., 4ff., 47ff., 60ff., 153ff., 267, 454.
Lütjens 77.

Mahaut, A., 427.
Marcello, B., 177ff.
Marchand, L., 33, 139ff., 208, 302.
Marot, Cl., 17.
Marpurg, Fr. W., 65, 91, 134, 141, 208, *209*, 217, 233, 392ff.
Martini 136.
Mattheson, J., 35ff., 63ff., *78*ff., 163ff., 251, 300ff., 364ff., 519ff., 557.
Mayrhofer, J., 273.
Meister, S., 4.
Mendelssohn-Bartholdy, F., 134, 222ff., 240ff., 263, 270, 310, 359, 374ff., 416, 444, 549, 595.
Mengarini 240.
Merulo, Cl., 42, *51*.
Meyer, J., 81, 82.

Mizler, L. Chr., 90, 173, *174*, 175, 193.
Monteverde, Cl., 51 ff.
Morin, G., 15.
Mosewius, J. Th., *227* ff., 399, 827.
Mozart 136, 214 ff., 404, 432, 444, 669.
Muffat, G., 42, 297, 361.
Müller, A. E. (Kantor), 146, 227.
— A. Fr. (Professor), 643.
Münch, E., 243.
Münnich, R., 82, 108.
Müthel, J. G., 199.

Naumann 234, 267, 271, 293.
Neefe, Chr. G., 221.
Nef, K., 188.
Neumeister, E., *83* ff., 514 ff.
Nicolai, Ph., *10*, 18.
Nietzsche 6, 408 ff.

Obrecht, J., 75.
Ochs, Siegfried, 696, 780, 804.
Oppel, R., 250.
Osiander, L., 29 ff.

Pachelbel 2, 35 ff., 261 ff., 385 ff.
Palestrina 142, *182*, 253, 411.
Pallavicini, C., 77.
Palschau 246, 358.
Petzold 104, 121.
Philipp, J., 295, 296.
Picander, H., 131, 437, 466, 517, 537 ff., 568, 588, 611, 643.
Pirro, A., 91 ff., 237, 272, 421.
Pitschel 180.
Pleyel 327.
Pölchau, G., 88, *233*, 358, 550.
Prätorius, M., 2, *30* ff., 53, 63 ff., 78, 426.
Prout, E., 310.
Prüfer, A., 222.
Purcell, H., 317.

Quanz, J. J., 20, 134, 209, 811.

Raff, J., 381.
Raison, A., 33.
Rauch 77.
Récy, R. de, 236.
Reger, M., 43, 241, 295, 395.
Rehbock 327.
Reichardt, J. Fr., 145, 204, *213*.
Reimann, H., 273.
Reimarus 135.
Reincken, J. A., 39 ff., 77, 91 ff., 159, 179 ff., 251 ff., 316.
Reiser, A., 77.
Reißmann 237.
Reißner, A., 9.
Richter, B. Fr., 82, 101, 110, 111, 151, 159, 526, 534, 557, 722.
— E. Fr. Ed., 234.
Riedel, K., 62.
Riemann, H., 15, 312.
Riemer, J. S., 534.
Riesemann 124.
Rietschel, G., 22, 24 ff.
Rietz 224.
Riff, W., 797.
Ringwalt, B., 50.
Rinkart, M., 9.
Rinkel 795.
Rist, J., 10.
Ritter, A. G., 22, 36 ff.
Rochlitz, J. Fr., 132 ff., 214 ff., 313, 810.
Roitzsch 231, 394.
Ruetz 70.
Rupff, C., 13.
Rust, Fr. W., *233*, 588.
— W., 185, 206, *233* ff., 319, 367 ff., 515, 550 ff.

Sachs, Hans, 734.
Saint-Saëns 239, 295.
Scarlatti, Alex., *74*, 315.
— Dom., 315.
Scheibe (Sohn) 138, 163 ff., 192, 210, 258 ff., 325, 650.
— (Vater) 138, 159.
Scheidt, S., 32 ff.
Schein, J. H., 32.
Schelble *226* ff., 514.
Schemelli 19, 428.
Schenkendorf, M. v., 12.
Schenker, H., 319.
Scherer 157, 161.
Schering, A., *178* ff., 192, 244, 361 ff., 421.
Schicht, Joh. G., 227 ff., 667.
Schiefferdecker 69, 81.
Schletterer 142.
Schneider 236.
Schott, G., 77.
Schreck 777.
Schreyer 293.
Schröter, G., 186.
Schubart, J. M., 198.
Schubert, Fr., 149, 404 ff., 466.
Schübler 388, 393.
Schumann, Clara, 263.
— R., 226 ff., 270, 359, 395, 418.
Schütz, H., 2, 46 ff.
Schwalbe, G., 149.
Schwarz, M., 136.

Schwenke, Chr. Fr., *233*, 306, 311.
— G. Fr., 144, 695.
Sebastiani, J., 85.
Seffner 149.
Seiffert, M., 42, 69, 157ff., 302, 308, 338, 694, 795, 808, 826.
Selnecker, N., 7.
Senfl, L., 27.
Sermisy, Cl. v., 76.
Silbermann 161ff., *184*ff., 549.
Sittard, J., 46, 66, 73, 141, 145, 215, 242.
Smend, J., 47.
Sorge, G. A., 141, 309.
Spener, Ph. J., 154.
Speratus, P., 7.
Spiro, Fr., 295, 376, 379.
Spitta, Fr., 4, 7, 76.
— Ph., 12, 36ff., 101ff., 201ff., *235*ff., 302ff., 401ff., 511ff., 583, 654, 700ff.
Spohr 362.
Sporck, Graf v., 683.
Stade 312.
Stauber, J. L., 94, 511.
Steinbach 379.
Stiehl, C., 46, 69ff.
Stockhausen, E. v., 312, 770ff., 780.
— J., 514.
Stölzel, G. H., 208ff.
Straube, M., 36, 41.
Strauß, R., 398.
Sweelinck, J. P., *33*, 41.
Swieten, Frhr. v., 218.

Tappert, W., 309, 318.
Taubert, O., 66.
Taubmann, O., 310.
Tauler 153.
Telemann, G. Ph., 64, 78ff., 104, 142ff., 207ff., 398, 534.
Thibaut 223.
Tilgner 84.
Tunder, F., 40, 42, *69*ff.
Türk, D. G., 320, 811.

Viadana, L. G. da, 62ff.
Vianna da Motta 295, 329, 378.
Vivaldi, A., 177ff., 245ff., 296, 356, 375.
Vogel, E., 146.
Vogler, G. J., *426*, 438.
Voigt, W., 243, 783, 802, 805ff., 811, 820, 826.
Volbach, F., 149.
Voß, Graf, 185, 216, 370.
Vulpius, M., *30*, 32.

Wackernagel, Ph., 4.
Wagner, R., 1, 52ff., 74ff., 151ff., 230, 237ff., 402ff., 447.
Waldersee, Graf P., 178ff., 234.
Walker 274.
Walther, J., *13*ff., 25ff., 60, 75ff.
— J. G., *39*, 61ff., 96, 115, 141, 156, 170ff., 263ff., 392ff., 516.
Wangemann, O., 38, 46.
Weber, Joh., 415.
— K. M. v., 414, 426, 438.
Weckmann, M., *68*ff., 71ff.
Weigel, Chr., 38.
Weißgerber, F., 92.
Weitzmann 185, 302, 308.
Werkmeister, A., 309.
Wernle, P., 11.
Wesley 312.
— Eliza, 310.
Westphal, R., 348.
Widor, Ch. M., 239, 274.
Winkler (Magister) 646.
Winterfeld, R. v., 36, 46, 62, *229*ff., 373.
Wirth, M., 425.
Wolf, E., 4.
Wolfrum, Ph., 13, 18, 21, 126, 237, 439.
Wotquenne, A., 203.
Wüllner 234.
Wustmann, G., 148.

Ysaye 387.

Zachau, Fr. W., *40*, 133, 157.
Zahn, J., 13, 20.
Zarlino, G., *51*, 308.
Zell, K., 25.
Zelle, Fr., 4, 6, 13ff.
Zelter, K. Fr., 135, 147, 211ff., 312, 366, 376, 386, 513, 539, 551.
Ziegler, C., *56*, 58.
— J. G., 198.
— Marianne v., 84, 105ff., 131, 701.

Register der Bachschen Kompositionen.

Die von der alten Bachgesellschaft veranstaltete Gesamtausgabe der Werke Bachs (Stich und Verlag von Breitkopf und Härtel) kostet 690 Mark. (Sechsundvierzig Jahrgänge à 15 Mark.) Ein Einzelband kommt auf 30 Mark zu stehen.

Vollständig liegt ebenfalls die Ausgabe für den praktischen Gebrauch von Breitkopf und Härtel vor.

Die Petersche Ausgabe umfaßt die Instrumentalwerke ganz und die Vokalwerke teilweise. Letztere liegen jedoch vollständig in Klavierauszügen vor.

Eine neue Ausgabe der Werke Bachs soll durch die neue Bachgesellschaft erfolgen.

Seite

Orgelwerke . . . . 245—295

B. G. III; XV; XXV[2]; XXXVIII[1 u. 2]; XL. Peters Serie V. Cahier I—IX.

Präludien, Fugen und Sonaten . . . . S. 245—258
Choralvorspiele . . . . S. 259—271
Wiedergabe der Orgelwerke . . . . S. 271—295

Klavierwerke . . . . 295—356

B. G. III; XIII[2]; XIV; XXXVI; XLII; XLV[1]. Peters Serie I. Cahier I—XIII. Siehe auch die auf S. 296 erwähnten Steingräberschen und Ricordischen Ausgaben.

Partiten, Suiten, Inventionen, kleine Präludien, Symphonien S. 295—306
Wohltemperiertes Klavier . . . . S. 307—314
Fugen, Phantasien, Sonaten, Tokkaten, Capriccios . S. 315—319
Wiedergabe der Klavierwerke . . . . S. 319—356

Kammer- und Orchesterwerke . . . . . 357—387

B. G. IX; XVII; XIX; XXI[1 u. 2]; XXVII[1]; XXXI[1 u. 3]; XLIII[1]; XLV. Peters Serie II, III, IV, VI. Sämtliche Kammermusik- und Orchesterwerke sind auch in Breitkopf und Härtels „Ausgabe für den praktischen Gebrauch"; Lieferung 1—2 Mark.

Suiten und Sonaten für Violine solo . . . . . . S. 357—364
Suiten für Cello solo . . . . S. 365—366
Werke für Klavier und Violine . . . . S. 366—372
Gamben- und Flötensonaten . . . . S. 372—373
Ouvertüren und Brandenburgische Konzerte . . . . S. 374—380
Klavierkonzerte . . . . S. 380—386
Violinkonzerte . . . . S. 386—387

Seite

Das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge 387—398

B. G. XXXI² und XXV¹. Peters Serie I. Cahier XI und XII.

Motetten . . . . 667—671

B. G. XXXIX¹. Peters XXVIII. Ausgabe für den praktischen Gebrauch (Breitkopf und Härtel). Partitur pro Motette 1.50 Mark. Stimme 30 Pfg.

Geistliche Lieder . . . . 671—673

B. G. XXXIX². Ausgabe für den praktischen Gebrauch (Breitkopf und Härtel) 4 Mark.

Weihnachtsoratorium. . . . . . . 673—680

B. G. V². Partitur in der Ausgabe für den praktischen Gebrauch (Breitkopf und Härtel) 12 Mark. Klavierauszüge bei Breitkopf und Härtel und Peters.

Osteroratorium . . . . 680—681

B. G. XXI³. Partitur in der Ausgabe für den praktischen Gebrauch (Breitkopf und Härtel) 6 Mark. Klavierauszüge bei Breitkopf und Härtel und Peters.

Himmelfahrtsoratorium . . . . . . 681—682

Siehe Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen". Nr. 11.

H moll=Messe . . . . 682—696

B. G. VI. Partituren bei Breitkopf und Härtel (Ausgabe für den praktischen Gebrauch 12 Mark; Ed. Kretzschmar 15 Mark) und Peters.

Kleine Messen und Sanctus . . . . . 696—698

B. G. VIII und XI¹. Partituren der kurzen Messen bei Breitkopf und Härtel (Ausgabe für den praktischen Gebrauch: pro Messe 3 Mark) und Peters.

Magnifikat (D dur) . . . . 549—554

B. G. XI¹. Partitur bei Breitkopf und Härtel (Ausgabe für den praktischen Gebrauch 6 Mark) und Peters.

Trauerode . . . . 583—588

B. G. XIII³. Partitur bei Breitkopf und Härtel (Ausgabe für den praktischen Gebrauch 6 Mark).

Johannespassion . . . . 555—568

B. G. XII¹. Partitur bei Breitkopf und Härtel (Ausgabe für den praktischen Gebrauch 12 Mark) und Peters.

Seite

Matthäuspassion . . . . 583—610

B. G. IV. Partitur bei Breitkopf und Härtel (Ausgabe für den praktischen Gebrauch: 15 Mark) und Peters. Es empfiehlt sich, für die Partituren der Passionen die betreffenden Jahrgänge der B. G. (à 30 Mark) anzuschaffen. Die Vorzüge wiegen die Mehrkosten reichlich auf.

Weltliche Kantaten . . . . 636—666

B. G. XI; XX; XXIX; XXXIV. Die Partituren sämtlicher Profankantaten in der Ausgabe für den praktischen Gebrauch (Breitkopf und Härtel) 3—6 Mark. Klavierauszüge bei Breitkopf und Härtel und Peters.

Kirchenkantaten 466—549; 568—583; 610—636; 699—828

B. G. I; II; V; VII; X; XII[2]; XVI; XVIII; XX[1]; XXII; XXIII; XXIV; XXVI; XXVIII; XXIX; XXX; XXXII; XXXIII; XXXV; XXXVII; XLI (Ergänzungsband). XXVII[2] und XLVI: Thematisches Verzeichnis. XIII[1]: Kirchliche Trauungskantaten. Die Partituren sämtlicher Kirchenkantaten sind in der Ausgabe für den praktischen Gebrauch (Breitkopf und Härtel) einzeln erschienen, à 3 u. 6 Mark. Klavierauszüge bei Breitkopf und Härtel und Peters.

Die *kursiv* gedruckte Zahl bezeichnet im folgenden die Hauptstelle, an welcher die Kantate in diesem Buche behandelt wird.

Ach Gott, vom Himmel sieh darein. Nr. 2. II. S. n. Trin. . . . . 476, *742*.
Ach Gott, wie manches Herzeleid. Nr. 3. II. S. n. Epiph. . . . . . 728.
Ach Gott, wie manches Herzeleid. Nr. 58. 2. Komp. Beschneidung 486, 487, *627*, 753.
Ach Herr, mich armen Sünder. Nr. 135. III. S. n. Trin. . . . . . 478, *742*.
Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe. Nr. 162. XX. S. n. Trin. 498, *520*.
Ach lieben Christen, seid getrost. Nr. 114. XVII. S. n. Trin. 431, 432, 505, 605, *734*.
Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig. Nr. 26. XXIV. S. n. Trin. 451, 468, 479a, *732*.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ. Nr. 33. XIII. S. n. Trin. . . . . . 738.
Alles nur nach Gottes Willen. Nr. 72. III. S. n. Epiph. . . . . 443, *578*.
Also hat Gott die Welt geliebt. Nr. 68. Pfingstmontag . . . 227a, 492, *706*.
Am Abend aber desselbigen Sabbats. Nr. 42. Quasimodo 381, 494, *708*, *709*, *710*.
Ärgre dich, o Seele, nicht. Nr. 186. VII. S. n. Trin. . . . . . . 537.
Auf Christi Himmelfahrt allein. Nr. 128. Himmelfahrt . . . . . . 490, *705*.
Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. Nr. 131. . . . . *511*, 514, 515.
Aus tiefer Not schrei ich zu dir. Nr. 38. XXIV. S. n. Trin. . . . . 737.
Barmherziges Herze der ewigen Liebe. Nr. 185. IV. S. n. Trin. . . 526.
Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. Nr. 132. IV. Adventsonntag . *527*, *528*.
Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen. Nr. 87. Rogate. 491, 492, *703*.
Bleib bei uns, denn es will Abend werden. Nr. 6. Ostermontag . . 707.
Brich dem Hungrigen dein Brot. Nr. 39. I. S. n. Trin. 223, 440, 446, 483, *713*.
Bringt dem Herrn Ehre seines Namens. Nr. 148. XVII. S. n. Trin. 581.
Christen ätzet diesen Tag. Nr. 63. Weihnachten . . . . 495, *538*.
Christ lag in Todesbanden. Nr. 4. Ostern . . . . 485, *545*.
Christum wir sollen loben schon. Nr. 121. II. Weihnachtsfeiertag 476, 529, *725*.
Christ unser Herr zum Jordan kam. Nr. 7. St. Johann 227a, 452, 467, 586, 724, *731*.

Seite

Christus, der ist mein Leben. Nr. 95. XVI. S. n. Trin. 155a, 469, 484, *625*, 787.
Das ist je gewißlich wahr. Nr. 141. III. Adventssonntag . . . . . 532, *533*.
Das neugebor'ne Kindelein. Nr. 122. S. n. Weihnachten . . . . . 472, *726*.
Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. Nr. 40. II. Weihnachtsfeiertag 470, *538*.
Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen. Nr. 15. Ostern 510.
Der Friede sei mit dir. Nr. 157. Osterdienstag . . . . 521, *522*.
Der Herr denket an uns. Trauungskantate . . . . 511.
Der Herr ist mein getreuer Hirt. Nr. 112. Misericordias . . . . . 619.
Der Himmel lacht, die Erde jubilieret. Nr. 31. Ostern
381a, 485, 498, *523*, 524, 527a.
Die Elenden sollen essen. Nr. 75. I. S. n. Trin. . . . . 381a, *535*.
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Nr. 76. II. S. n. Trin.
257, 474, 516, *536*.
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. Nr. 116. XXV. S. n. Trin. . . . 743.
Du Hirte Israel, höre. Nr. 104. Misericordias . . . . . 231, *581*, 726, 782.
Du sollst Gott, deinen Herrn. Nr. 77. XIII. S. n. Trin. . . . . . . 442, *580*.
Du wahrer Gott und Davids Sohn. Nr. 23. Quinquagesimä oder
Estomihi . . . . *544*, 558, 559.
Ein' feste Burg ist unser Gott. Nr. 80. Reformationsfest.
219a, 220, 228, 231, 470, 480, 531a, *622*.
Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß. Nr. 134. Osterdienstag . . *533*, 640.
Ein ungefärbt Gemüte. Nr. 24. IV. S. n. Trin. . . . . 587.
Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. Nr. 136. VIII. S. n. Trin. 580.
Erfreut euch, ihr Herzen. Nr. 66. Ostermontag . . . . 707.
Erfreute Zeit im neuen Bunde. Nr. 83. Mariä Reinigung . . 479, 499, *544*.
Erhalt' uns Herr, bei deinem Wort, Nr. 126. Sexagesimä . . . . 474, *739*.
Erhöhtes Fleisch und Blut. Nr. 173. Pfingstmontag . . . . 490, *639*.
Er rufet seinen Schafen mit Namen. Nr. 175. Pfingstdienstag . . 707.
Erschallet, ihr Lieder. Nr. 172. Pfingsten . . . . 489, *546*, 615a.
Erwünschtes Freudenlicht. Nr. 184. Pfingstdienstag . . . . 546.
Es erhub sich ein Streit. Nr. 19. St. Michael . . . 470, 471, *575*, 623, 739.
Es ist das Heil uns kommen her. Nr. 9. VI. S. n. Trin. . . . . . 474, *619*.
Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. Nr. 45. III. S. n. Trin. . . 713.
Es ist ein trotzig und verzagt Ding. Nr. 176. Trin. . . . . . 441, 446, *714*.
Es ist euch gut, daß ich hingehe. Nr. 108. Cantate . . . . 477, *702*.
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. Nr. 25. XIV. S. n. Trin.
491, 603, *634*, 757.
Es reifet euch ein schrecklich Ende. Nr. 90. XXV. S. n. Trin. . . . 508, *719*.
Es wartet alles auf dich. Nr. 187. VII. S. n. Trin. . . . . *712*, 751.
Falsche Welt, dir trau' ich nicht. Nr. 52. XVIII. S. n. Trin. . . . . 380, *628*.
Freue dich, erlöste Schar. Nr. 30. St. Johannisfest . . . . 661ff., *716*.
Gelobet sei der Herr, mein Gott. Nr. 129. Trin. . . . . 502, *620*.
Gelobet seist du, Jesu Christ. Nr. 91. Weihnachten . . . 485, 495, *725*, 734.
Geist und Seele wird verwirret. Nr. 35. XII. S. n. Trin. . . . . . 382a, *615*.
Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt. Nr. 18. Sexagesimae . . . . 381a, 423, *530*.
Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild. Nr. 79. Reformationsfest . . 481, *700*.
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Nr. 106. Actus tragicus
227, 228, 231, 381a, *512*, 518.
Gott fähret auf mit Jauchzen. Nr. 43. Himmelfahrt . . . . . 456, 475, *704*.
Gott ist mein König. Nr. 71. Ratswechselkantate für Mühlhausen 62, 297a, *510*.
Gott ist unsre Zuversicht. B. G. XIII[1]. Trauungskantate . . . . . 611.
Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. Nr. 28. S. n. Weihnachten . . 581.
Gott, man lobt dich in der Stille. Nr. 120. Ratswahl . . . . . . 500, *626*.
Gott soll allein mein Herze haben. Nr. 169. XVIII. S. n. Trin. . . . 382a, *615*.
Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. Nr. 171. 1. Januar 611.

Seite
Halt im Gedächtnis Jesum Christ. Nr. 67. Quasimodo 473, 482, 493, 504, *573*, 768.
Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. Nr. 96. XVIII. S. n. Trin. . . 484a, *738*.
Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. Nr. 102. X. S. n. Trin. 231, 573, *634*.
Herr, gehe nicht ins Gericht. Nr. 105. IX. S. n. Trin. 231, 469a, 484a, *570*, 576.
Herr Gott, dich loben alle wir. Nr. 130. St. Michael . . . . *730*, 788.
Herr Gott, dich loben wir. Nr. 16. 1. Januar . . . . 500, *582*.
Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. Nr. 113. XI. S. n. Trin. . . . . 469, *742*.
Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. Nr. 127. Quinquagesimä oder Estomihi . . . . 469a, 485, 503, *734*.
Herr wie du willt, so schick's mit mir. Nr. 73. III. S. n. Epiph. 505, *574*, 748.
Herz und Mund und Tat und Leben. Nr. 147. Mariä Heimsuchung *527*, *528*.
Himmelskönig, sei willkommen. Nr. 182. Palmsonntag 232, 381a, 498, *522*, *523*.
Höchst erwünschtes Freudenfest. Orgelweihkantate. B. G. XXIX . . . 549.
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. Nr. 55. XXII. S. n. Trin. Für Solo (Tenor) . . . . *630*, 785.
Ich bin ein guter Hirt. Nr. 85. Misericordias . . . . 702.
Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. Nr. 84. Septuagesimä . . . 613.
Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. Nr. 48. XIX. S. n. Trin. 427, *710*, *711*.
Ich freue mich in dir. Nr. 133. III. Weihnachtsfeiertag . . . . . . 499, *724*.
Ich geh und suche mit Verlangen. Nr. 49. XX. S. n. Trin. . . . 382a, *615*.
Ich glaube, lieber Herr. Nr. 109. XXI. S. n. Trin. . . . . . 449, 484, *633*.
Ich habe genug. Nr. 82. Mariä Reinigung . . . .155a, 484, 503, *632*, 747.
Ich habe meine Zuversicht. Nr. 188. XXI. S. n. Trin. . . . . . 474, *614* ff.
Ich hab in Gottes Herz und Sinn. Nr. 92. Septuagesimä . 437, 474, *733*.
Ich hatte viel Bekümmernis. Nr. 21. Per ogni Tempo 155a, 381a, 496, 518.
Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Nr. 158. Mariä Reinigung, 582.
Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte. N. 174. Pfingstmontag, 380, *613*.
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. Nr. 177. IV S. n. Trin. . . . . 619.
Ich steh mit einem Fuß im Grabe. Nr. 156. III. S. n. Epiph. 381a, 447, 482, *611*.
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Nr. 160. Ostern, ... 523, *524*.
Ich will den Kreuzstab gerne tragen. Nr. 56. XIX. S. n. Trin. 467, 498, *631*, 785.
Ihr, die ihr euch von Christo nennet. Nr. 164. XIII. S. n. Trin. . . 99, *538*.
Ihr werdet weinen und heulen. Nr. 103. Jubilate 223a, 231, 434, 501, 504, *702*.
Ihr Menschen, rühmt Gottes Liebe. Nr. 167. St. Johann, 490, 499, 504, *581*.
In allen meinen Taten. Nr. 97. . . . . 483, 503, *621*, 750.
Jauchzet Gott in allen Landen. Nr. 51. XV. S. n. Trin. . . . . 628.
Jesu, der du meine Seele. Nr. 78. XIV. S. n. Trin. 227a, 478, 495, 504, *743*.
Jesu, nun sei gepreiset. Nr. 41. 1. Januar . . . . *723*, 787.
Jesus nahm zu sich die Zwölfe. Nr. 22. Quinquagesimä oder Estomihi 102, 223a, *534*, 545, 571a, 582.
Jesus schläft, was soll ich hoffen. Nr. 81. IV. S. n. Epiph. 467, 542, *543*, 757, 788.
Komm, du süße Todesstunde. Nr. 161. XVI. S. n. Trin. . . 469, *520*, *521*.
Leichtgesinnte Flattergeister. Nr. 181. Sexagesimä . . . . 579.
Liebster Gott, wann werd' ich sterben. Nr. 8. XVI. S. n. Trin. 227, 469, *582*, 586, 748, 753.
Liebster Immanuel, Herzog der Frommen. Nr. 123. Epiph. . . .528, *723*, 782.
Liebster Jesu, mein Verlangen. Nr. 32. I. S. n. Epiph. . 498, 503, *719*, 752.
Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren. Nr. 137. XII. S. n. Trin. . . . . *620*, 752.

Seite
Lobe den Herrn, meine Seele. Nr. 69. Ratswahl . . . . 501, *548.*
Lobe den Herrn, meine Seele. Nr. 143. Zweite Komp. Neujahr . . 490, *699.*
Lobet Gott in seinen Reichen. Nr. 11. Himmelfahrtsoratorium . . . 581 ff.
Mache dich, mein Geist, bereit. Nr. 115. XXII. S. n. Trin. . 433, 473, *734.*
Man singet mit Freuden vom Sieg. Nr. 149. St. Michael . . . . 614.
Meinen Jesum laß ich nicht. Nr. 124. I. S. n. Epiph. . . 469a, 479a, *727.*
Meine Seel' erhebt den Herrn. Nr. 10. Mariä Heimsuchung 468, 480, 500, *730.*
Meine Seele rühmt und preist. Nr. 189. . . . . 526.
Meine Seufzer, meine Tränen. Nr. 13. II. S. n. Epiph. 496—498, 506, *719.*
Mein Gott, wie lang, ach lange. Nr. 155. II. S. n. Epiph. . . . . *521,* 579.
Mein liebster Jesus ist verloren. Nr. 154. I. S. n. Epiph.
468, 501, 541, *542,* 558.
Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin. Nr. 125. Mariä Reinigung . 483, *729.*
Nach dir, Herr, verlanget mich. Nr. 150. . . . . 381a, *512.*
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. Nr. 101. X. S. n. Trin.
231, 490, *741,* 750.
Nimm, was dein ist und gehe hin. Nr. 144. Septuagesimä . . . . 232, *580.*
Nun danket alle Gott. Nr. 191 (unvollständig). B. G. XLI. . . . . 619.
Nun ist das Heil und die Kraft. Nr. 50. St. Michael? . 425, 480, 506, *710.*
Nun komm' der Heiden Heiland. Nr. 61. I. Adventsonntag. 1. Komp.
118—158, 423, 433, 469, *525,* 526, 535.
Nun komm' der Heiden Heiland. Nr. 62. I. Adventsonntag. 2. Komp.
481, 500, *619.*
Nur jedem das Seine. Nr. 163. XXIII. S. n. Trin. . . . . 531.
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Nr. 34. Pfingsten . . . . . 715.
O Ewigkeit, du Donnerwort. Nr. 20. I. S. n. Trin. 1. Komp. . . . 576.
O Ewigkeit, du Donnerwort. Nr. 60. XXIV. S. n. Trin. 2. Komp. Für
Solo (Alt, Tenor, Baß) . . . . . . 486, 488, 493, 527, 542, 598, *627.*
O heil'ges Geist- und Wasserbad. Nr. 165. Trin. . . . . 99, 471, *547.*
O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. Nr. 118. Trauergottesdienst . . 737.
Preise, Jerusalem, den Herrn. Nr. 119. Ratswahl . . . . 226a, *548.*
Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. Nr. 46. X. S. n. Trin.
494, 496, *570, 572,* 576.
Schau', lieber Gott, wie meine Feind'. Nr. 153 . . . . 540.
Schlage doch, gewünschte Stunde. Nr. 53. Für Solo (Alto) . . . . 629.
Schmücke dich, o liebe Seele. Nr. 180. XX. S. n. Trin. . . . . . 739.
Schwingt freudig euch empor. Nr. 36. I. Adventsonntag . . . . . 473, *640.*
Sehet, welch' eine Liebe. Nr. 64. Weihnachten . . . . 478, *539.*
Sehet, wir geh'n hinauf nach Jerusalem. Nr. 159. Estomihi . . . . 477, *612.*
Sei Lob und Ehr'. Nr. 117. Ohne festen Sonntag . . . . 228, *620.*
Selig ist der Mann. Nr. 57. II. Weihnachtsfeiertag . . . . . . 424, 497, *717.*
Siehe, ich will viel Fischer. Nr. 88. V. S. n. Trin. . . . 439, 467, 489, *632.*
Siehe zu, daß deine Gottesfurcht. Nr. 179. II. oder XI. S. n. Trin. *547,* 568.
Sie werden aus Saba alle kommen. Nr. 65. Epiph. . . . 255, 523, *540,* 558.
Sie werden euch in den Bann tun. Nr. 44. Exaudi. 1. Komp. . . . *578,* 787.
Sie werden euch in den Bann tun. Nr. 183. Exaudi. 2. Komp. . . 705.
Singet dem Herrn ein neues Lied. (Lobe, Zion, deinen Gott). Nr. 190.
1. Januar . . . . *540,* 626.
So du mit deinem Munde bekennest. Nr. 145. Ostern . . . . 472, 504, *613.*
Süßer Trost, mein Jesus kommt. Nr. 151. II. Weihnachtsfeiertag . . *718,* 748.
Tritt auf die Glaubensbahn. Nr. 152. Sonntag nach Weihnachten
294, 381, 478, *529,* 531.
Tue Rechnung! Donnerwort! Nr. 168. IX. S. n. Trin. . . . . . . 476, *577.*
Unser Mund sei voll Lachens. Nr. 110. Weihnachten
223a, 380, 382a, 469, *714* u. *715.*
Uns ist ein Kind geboren. Nr. 142. Weihnachten . . . . 529.

Seite
Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. Nr. 170. VI. S. n. Trin. . . . 616.
Wachet auf, ruft uns die Stimme. Nr. 140. XXVII. S. n. Trin.
260a, 433, 473, 502, *623*, 735, 762.
Wachet, betet, seid bereit. Nr. 70. XXVI. S. n. Trin. . . . . . 482, 493, *526*.
Wahrlich, ich sage euch. Nr. 86. Rogate . . . . 502, *569*, 787.
Warum betrübst du dich. Nr. 138. XV. S. n. Trin. . . . . 495, *733*.
Was frag' ich nach der Welt. Nr. 94. IX. S. n. Trin. . . . . 468, *723*, 724.
Was Gott tut, das ist wohlgetan. Nr. 98. XXI. S. n. Trin. 1. Komp. 619.
Was Gott tut, das ist wohlgetan. Nr. 99. XV. S. n. Trin. 2. Komp. 620.
Was Gott tut, das ist wohlgetan. Nr. 100. 3. Komp. . . . . 503, *621*.
Was mein Gott will, das g'scheh allzeit. Nr. 111. III. S. n. Trin.
431, *728*, 761.
Was soll ich aus dir machen, Ephraim? Nr. 89. XXII. S. n. Trin. 506, *632*.
Was willst du dich betrüben. Nr. 107. VII. S. n. Trin. . . . . . . 621.
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. Nr. 14. IV. S. n. Epiph. . . . 699.
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. Nr. 12. Jubilate . . . . . . 489, 498, *545*.
Wer da glaubet und getauft wird. Nr. 37. Himmelfahrt. . . . . . 473, *635*.
Wer Dank opfert, der preiset mich. Nr. 17. XIV. S. n. Trin. . . . 714.
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. Nr. 59. Pfingsten.
1. Komp. . . . . 524.
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. Nr. 74. Pfingsten. 2. Komp. 706.
Wer nur den lieben Gott läßt walten. Nr. 93. V. S. n. Trin. . 228, 501, *618*.
Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden. Nr. 47. XVII. S.
n. Trin. . . . . 475, *532*, 748, 750.
Wer weiß, wie nahe mir mein Ende. Nr. 27. XVI. S. n. Trin.
443, 482, 504, 579, *617*.
Widerstehe doch der Sünde. Nr. 54. Für Solo (Alto). . . . . . . 629.
Wie schön leuchtet der Morgenstern. Nr. 1. Mariä Verkündigung. . 729.
Wir danken dir, Gott, wir danken dir. Nr. 29. Ratswahl. 364, 492, *616*, 747.
Wir müssen durch viel Trübsal in das Reich Gottes eingehen. Nr. 146.
Jubilate . . . . 382, 497, *714*.
Wo gehest du hin. Nr. 166. Cantate . . . . 469, 478, *569*.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Nr. 178. VIII. S. n. Trin. . 473, *740*.
Wo soll ich fliehen hin. Nr. 5. XIX. S. n. Trin. . . . . 724.
Wohl dem, der sich auf seinen Gott. Nr. 139. XXIII. n. Trin. . . . 505, *740*.
Wünschet Jerusalem Glück (Verloren). . . . . 626.

Die Kirchenkantaten nach Nummern geordnet.

B. G. I.

Nr. 1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.
„ 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
„ 3. Ach Gott, wie manches Herzeleid. Erste Bearbeitung.
„ 4. Christ lag in Todesbanden.
„ 5. Wo soll ich fliehen hin.
„ 6. Bleib' bei uns, denn es will Abend werden.
„ 7. Christ unser Herr zum Jordan kam.
„ 8. Liebster Gott wann werd' ich sterben?
„ 9. Es ist das Heil uns kommen her.
„ 10. Meine Seel' erhebt den Herrn!

B. G. II.

Nr. 11. Lobet Gott in seinen Reichen.
„ 12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
„ 13. Meine Seufzer, meine Tränen.
„ 14. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.
„ 15. Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.
„ 16. Herr Gott, dich loben wir.
„ 17. Wer Dank opfert, der preiset mich.
„ 18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.
„ 19. Es erhub sich ein Streit.
„ 20. O Ewigkeit, du Donnerwort. Erste Bearbeitung.

B. G. V.

Nr. 21. Ich hatte viel Bekümmernis.
„ 22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
„ 23. Du wahrer Gott und Davids Sohn.
„ 24. Ein ungefärbt Gemüte.
„ 25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
Nr. 26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
„ 27. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende.
„ 28. Gottlob! Nun geht das Jahr zu Ende.
„ 29. Wir danken dir, Gott, wir danken dir.
„ 30. Freue dich, erlöste Schar.

B. G. VII.

Nr. 31. Der Himmel lacht, die Erde jubilieret.
„ 32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
„ 33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
„ 34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
„ 35. Geist und Seele wird verwirret.
„ 36. Schwingt freudig euch empor.
„ 37. Wer da glaubet und getauft wird.
„ 38. Aus tiefer Not schrei ich zu dir.
„ 39. Brich dem Hungrigen dein Brot.
„ 40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

B. G. X.

Nr. 41. Jesu, nun sei gepreiset.
„ 42. Am Abend desselbigen Sabbats.
„ 43. Gott fähret auf mit Jauchzen.
„ 44. Sie werden euch in den Bann tun.
„ 45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
„ 46. Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei.
„ 47. Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedrigt werden.
„ 48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
„ 49. Ich geh' und suche mit Verlangen.
„ 50. Nun ist das Heil und die Kraft.

B. G. XII.

Nr. 51. Jauchzet Gott in allen Landen.
„ 52. Falsche Welt, dir trau ich nicht.
„ 53. Schlage doch, gewünschte Stunde.
„ 54. Widerstehe doch der Sünde.
„ 55. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
„ 56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
„ 57. Selig ist der Mann.
„ 58. Ach Gott, wie manches Herzeleid. Zweite Komposition.
„ 59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. Erste Komposition.
„ 60. O Ewigkeit, du Donnerwort. Zweite Komposition.

B. G. XVI.

Nr. 61. Nun komm, der Heiden Heiland. Erste Komposition.
„ 62. Nun komm, der Heiden Heiland. Zweite Komposition.
„ 63. Christen, ätzet diesen Tag.
„ 64. Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget.
„ 65. Sie werden aus Saba alle kommen.
„ 66. Erfreut euch, ihr Herzen.
„ 67. Halt' im Gedächtnis Jesum Christ.
„ 68. Also hat Gott die Welt geliebt.
„ 69. Lobe den Herrn, meine Seele.
„ 70. Wachet, betet, seid bereit allezeit.

B. G. XVIII.

Nr. 71. Gott ist mein König.
„ 72. Alles nur nach Gottes Willen.
„ 73. Herr, wie du willst, so schick's mit mir.
„ 74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. (2. größ. Bearbeit.)
„ 75. Die Elenden sollen essen.
„ 76. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
„ 77. Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben.
„ 78. Jesu, der du meine Seele.
„ 79. Gott der Herr ist Sonn' und Schild.
„ 80. Ein' feste Burg ist unser Gott.

B. G. XX.

Nr. 81. Jesus schläft, was soll ich hoffen.
„ 82. Ich habe genug.
Nr. 83. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
„ 84. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.
„ 85. Ich bin ein guter Hirt.
„ 86. Wahrlich, ich sage euch.
„ 87. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.
„ 88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr.
„ 89. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
„ 90. Es reifet euch ein schrecklich Ende.

B. G. XXII.

Nr. 91. Gelobet seist du, Jesu Christ.
„ 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn.
„ 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
„ 94. Was frag' ich nach der Welt.
„ 95. Christus, der ist mein Leben.
„ 96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn.
„ 97. In allen meinen Taten.
„ 98. Was Gott tut, das ist wohlgetan. Erste Komposition. B dur.
„ 99. Was Gott tut, das ist wohlgetan. Zweite Komposition. G dur.
„ 100. Was Gott tut, das ist wohlgetan. Dritte Komposition.

B. G. XXIII.

Nr. 101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
„ 102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.
„ 103. Ihr werdet weinen und heulen.
„ 104. Du Hirte Israel, höre.
„ 105. Herr, gehe nicht ins Gericht.
„ 106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
„ 107. Was willst du dich betrüben.
„ 108. Es ist euch gut, daß ich hingehe.
„ 109. Ich glaube, lieber Herr.
„ 110. Unser Mund sei voll Lachens.

B. G. XXIV.

Nr. 111. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.
„ 112. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
„ 113. Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
„ 114. Ach, lieben Christen, seid getrost.

Nr. 115. Mache dich, mein Geist, bereit.
" 116. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.
" 117. Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut.
" 118. O Jesu Christ, meins Lebens Licht.
" 119. Preise, Jerusalem, den Herrn.
" 120. Gott, man lobt dich in der Stille.

B. G. XXVI.

Nr. 121. Christum wir sollen loben schon.
" 122. Das neugebor'ne Kindelein.
" 123. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.
" 124. Meinen Jesum laß ich nicht.
" 125. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.
" 126. Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort.
" 127. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
" 128. Auf Christi Himmelfahrt allein.
" 129. Gelobet sei der Herr, mein Gott.
" 130. Herr Gott, dich loben alle wir.

B. G. XXVIII.

Nr. 131. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
" 132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.
" 133. Ich freue mich in dir.
" 134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß.
" 135. Ach Herr, mich armen Sünder.
" 136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz.
" 137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.
" 138. Warum betrübst du dich, mein Herz.
" 139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.
" 140. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

B. G. XXX.

Nr. 141. Das ist je gewißlich wahr.
" 142. Uns ist ein Kind geboren.
" 143. Lobe den Herrn, meine Seele.
" 144. Nimm, was dein ist.
" 145. So du mit deinem Munde.
" 146. Wir müssen durch viel Trübsal.
Nr. 147. Herz und Mund und Tat und Leben.
" 148. Bringet dem Herrn Ehre seines Namens.
" 149. Man singet mit Freuden vom Sieg.
" 150. Nach dir, Herr, verlanget mich.

B. G. XXXII.

Nr. 151. Süßer Trost, mein Jesus.
" 152. Tritt auf die Glaubensbahn.
" 153. Schau, lieber Gott.
" 154. Mein liebster Jesus.
" 155. Mein Gott, wie lang.
" 156. Ich steh' mit einem Fuß.
" 157. Der Friede sei mit dir.
" 158. Ich lasse dich nicht.
" 159. Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem.
" 160. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.

B. G. XXXIII.

Nr. 161. Komm, du süße Todesstunde.
" 162. Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe.
" 163. Nur jedem das Seine.
" 164. Ihr, die ihr euch von Christo nennet.
" 165. O heil'ges Geist- und Wasserbad.
" 166. Wo gehest du hin.
" 167. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe.
" 168. Tue Rechnung! Donnerwort.
" 169. Gott soll allein mein Herze haben.
" 170. Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust.

B. G. XXXV.

Nr. 171. Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.
" 172. Erschallet, ihr Lieder.
" 173. Erhöhtes Fleisch und Blut.
" 174. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüte.
" 175. Er rufet seinen Schafen mit Namen.
" 176. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
" 177. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.
" 178. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
" 179. Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei.
" 180. Schmücke dich, o liebe Seele.

B. G. XXXVII.

Nr. 181. Leichtgesinnte Flattergeister.
„ 182. Himmelskönig, sei willkommen.
„ 183. Sie werden euch in den Bann tun. Zweite Komposition.
„ 184. Erwünschtes Freudenlicht.
„ 185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe.
„ 186. Ärgre dich, o Seele, nicht.
„ 187. Es wartet Alles auf dich.
„ 188. Ich habe meine Zuversicht.
„ 189. Meine Seele rühmt und preist.
„ 190. Singet dem Herrn ein neues Lied. (Lobe Zion, deinen Gott).

B. G. XLI. (Ergänzungsband.)
Unvollständige Kantaten.

Nun danket alle Gott.
Ihr Pforten zu Zion.
Ehre sei Gott.
O ewiges Feuer (unvollständige Trauungskantate).
Herr Gott, Beherrscher (unvollständige Trauungskantate).

B. G. XIII[1]. Trauungskantaten.

Dem Gerechten muß das Licht.
Der Herr denket an uns.
Gott ist unsre Zuversicht.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

B. G. XXXVII.

Nr. 181. Leichtgesinnte Flattergeister.
„ 182. Himmelskönig, sei willkommen.
„ 183. Sie werden euch in den Bann tun. Zweite Komposition.
„ 184. Erwünschtes Freudenlicht.
„ 185. Barmherziges Herze der ewigen Liebe.
„ 186. Ärgre dich, o Seele, nicht.
„ 187. Es wartet Alles auf dich.
„ 188. Ich habe meine Zuversicht.
„ 189. Meine Seele rühmt und preist.
„ 190. Singet dem Herrn ein neues Lied. (Lobe Zion, deinen Gott).

B. G. XLI. (Ergänzungsband.)
Unvollständige Kantaten.

Nun danket alle Gott.
Ihr Pforten zu Zion.
Ehre sei Gott.
O ewiges Feuer (unvollständige Trauungskantate).
Herr Gott, Beherrscher (unvollständige Trauungskantate).

B. G. XIII[1]. Trauungskantaten.

Dem Gerechten muß das Licht.
Der Herr denket an uns.
Gott ist unsre Zuversicht.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

